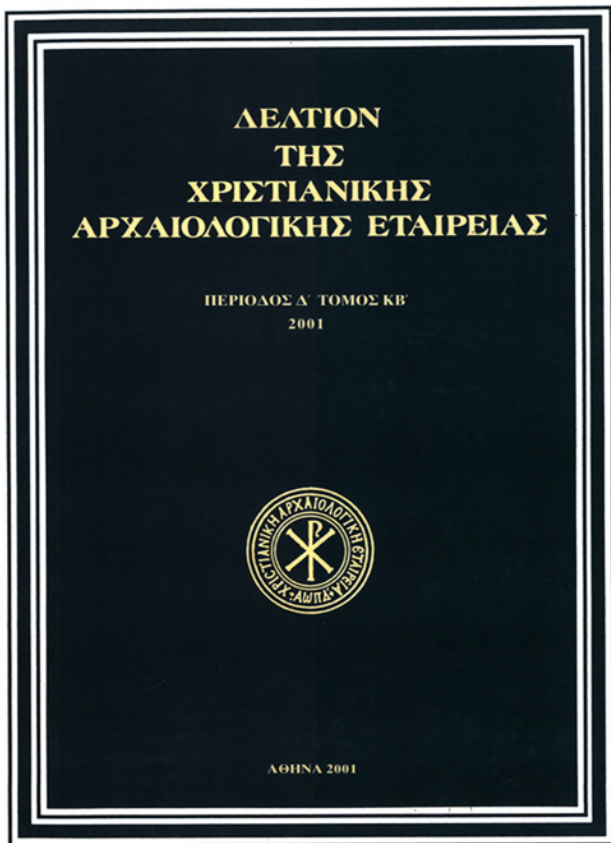


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο

Μυρτώ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ

doi: [10.12681/dchae.296](https://doi.org/10.12681/dchae.296)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ Μ. (2011). Εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 115–128. <https://doi.org/10.12681/dchae.296>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο

Μυρτώ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 115-128

ΑΘΗΝΑ 2001

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

Η έκθεση «Από την πραγματικότητα της φωτογραφίας στην υπερβατικότητα των εικόνων», που πραγματοποιήθηκε το Σεπτέμβριο του 1996 στο Μουσείο Ζακύνθου προς τιμήν του Μανόλη Χατζηδάκη, για την τεράστια προσφορά του στη διάσωση αλλά και την ανάδειξη των θησαυρών της Ζακύνθου, υπήρξε η αφορμή για την επανεξέταση τόσο του υλικού των αποθηκών, από τις οποίες επιλέχθηκαν και παρουσιάστηκαν εξήντα εικόνες, όσο και της μόνιμης έκθεσης, που έφερε πάντα τη σφραγίδα του από το 1960 που πρωτοέστησε και εγκαινίασε το νέο Μουσείο. Η πρόοδος της επιστημονικής γνώσης σε σχέση και με την έρευνα των αρχαιολογικών πηγών για τους κρήτες ζωγράφους και οι εργασίες συντήρησης των έργων με νέες μεθόδους, μας οδήγησαν στην αναθεώρηση της χρονολόγησης πολλών εικόνων, με αποτέλεσμα, μετά και από τις πρόσφατες επιστημονικές δημοσιεύσεις¹, να παρουσιάζεται στη Ζακύνθο σημαντικός αριθμός εικόνων που μπορούν να χρονολογηθούν στο 15ο αιώνα². Οι τρεις από τις εικόνες που παρουσιάζονται εδώ είναι άγνωστες στη βιβλιογραφία, ενώ μία ακόμη αναχρονολογήθηκε μετά από την πρόσφατη συντήρησή της.

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου

Η εικόνα έχει διαστάσεις 63×93 εκ., γεγονός που δημιουργεί ερωτηματικά ως προς την αρχική της θέση και χρήση³. Προέρχεται από τη Συλλογή του Παλαιού Μουσείου Ζακύνθου (Εικ. 1).

Μπροστά σε πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος, σε διαφορετικό όμως επίπεδο, που αποδίδεται με ενιαίο βαθυπρά-

σινο χρώμα, εκτυλίσσεται η σκηνή του Ευαγγελισμού⁴. Η Παναγία εικονίζεται όρθια, τυλιγμένη σφιχτά στο μαφόρι της, από το οποίο αποκαλύπτονται μόνο τα χέρια, το δεξί σε κίνηση συνομιλίας προς τον άγγελο, ενώ με το αριστερό κρατεί το νήμα της πορφύρας και το αδράχτι. Στέκεται μπροστά σε ξύλινο θρόνι, που έχει δύο φουσκωτά μαξιλάρια, πάνω σε ορθογώνιο υποπόδιο. Στο αριστερό τμήμα ο άγγελος παριστάνεται με ορμητική κίνηση, που αποδίδεται όχι μόνο με το έντονο άνοιγμα των ποδιών και την κάμψη του κορμού, καθώς κρατεί στο αριστερό χέρι σκήπτρο και τείνει το δεξί προς τη Θεοτόκο, αλλά και από το ανασήκωμα του ματιού στην πλάτη, που ανεμίζει πίσω του με πλούσια πτύχωση.

Τα χρώματα στη μορφή της Θεοτόκου διακρίνονται για την αυστηρότητά τους. Βαθύ μπλέ, σχεδόν μαύρο, το φόρεμα και ο κεφαλόδεσμος, μαβί σκούρο το μαφόρι που ελάχιστα φωτίζεται από τα λεπτά κρόσσια, το χρυσό σιρίτι στα μανίκια και το χρυσοκέντητο αστέρι στον ώμο. Το ίδιο μαύρο χρησιμοποιείται στο χιτώνα του αγγέλου, που φωτίζεται από το σήμα με τις χρυσοκονδυλίες. Το μάτιο έχει φωτεινό καφεκόκκινο χρώμα, ενώ οι φτερούγες αποδίδονται και αυτές με μαύρο χρώμα και πυκνές χρυσές γραμμές. Τα οικοδομήματα του βάθους σε λαδοπράσινους τόνους προβάλλουν στο χρυσό κάμπο της εικόνας. Η χρωματική σοβαρότητα διασπάται με σοφή ισορροπία από το άλυκο κόκκινο των βήλων, που επαναλαμβάνεται στο ένα μαξιλάρι και στο νήμα που κρατεί η Παναγία.

Οι δύο μορφές ορίζουν ισάριθμους συγκλίνοντες άξονες και η σύνθεση παρουσιάζει κίνηση από τα άκρα προς το κέντρο, που την ακολουθεί και η διαμόρφωση

1. Π.Α. Βοκοτόπουλος, Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζακύνθο, *Θυμιάμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, σ. 347-352. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997. Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998. *Holy Passion, Sacred Images. The Interaction of Byzantine and Western Art in Icon-painting*, Αθήνα 1999, αρ.θ. 2, 3, 4, 7 (Μ. Georgopoulou-Verra). 2. Βλ. σ. 126 στο παρόν άρθρο.

3. Κατά κανόνα οι εικόνες με την παράσταση του Ευαγγελισμού έχουν μεγαλύτερη την καθ' ύψος διάσταση από την κατά πλάτος, ενώ το αντίθετο παρατηρείται στην εικόνα της Ζακύνθου.

4. Για το χώρο, στον οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή, βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Παρίσι 1916, σ. 88-89. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut de Venise*, Βενετία 1962, σ. 62.



Εικ. 1. Μουσείο Ζακύνθου. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.

του αρχιτεκτονικού βάθους. Πίσω από την Παναγία υπάρχει ψηλό κτίριο με αετωματική στέγη και προστώο, που προεκτείνεται μπροστά, σε χαμηλότερο ύψος, με ορθογώνια κόγχη. Από πίσω προβάλλει πυργόσχημο οικοδόμημα, από το οποίο κρέμονται κόκκινα υφάσματα, ενώ βήλα κλείνουν το τοξωτό θύρωμα στο άκρο. Με αντίθετη προοπτική πίσω από τον άγγελο αποδίδεται άλλο ψηλό κτίριο και προς το άκρο κτίσμα με αετωματική στέγη. Τα δύο κτιριακά συγκροτήματα, με έντονες φωτοσκιάσεις στις ορθογώνιες ή τοξωτές εσοχές, συνδέονται από χαμηλότερου ύψους τοίχο σε φωτεινότερο χρώμα, στον οποίο διαγράφονται ψηλές ορθογώνιες κόγχες. Όλα τα οικοδομήματα έχουν σε

ομοιοχρωμία λεπτή ανάγλυφη διακόσμηση από γραμμικά στοιχεία και μικρά κομβία. Το θρονί της Θεοτόκου κοσμείται από λεπτό ελικοειδή βλαστό και πυκνές χρυσοκονδυλίες, όπως και το φάντωμα κάτω από την αετωματική στέγη του προστώου.

Η εικονογραφία της παράστασης, διαμορφωμένη ήδη από τους χρόνους μετά την Εικονομαχία⁵, πλουτίζεται με το αρχιτεκτονικό βάθος στην παλαιολόγια ζωγραφική. Αυτή τη σύνθεση διατηρούν και επαναλαμβάνουν οι κρήτες ζωγράφοι του 15ου αιώνα, περίοδο από την οποία έχουμε μια σειρά κυρίως βημοθύρων, δεδομένου ότι η θέση της παράστασης έχει πλέον καθιερωθεί⁶, που ακολουθούν σταθερά τα παλαιολόγια πρότυπα⁷.

5. Millet, ό.π., σ. 73 κ.ε.

6. Για τη θέση της παράστασης στα φύλλα βημοθύρου και το δογματικό υπόβαθρο, Μ. Chatzidakis, *Ikonostas, RbK*, III, Στουτγάρδη 1973, στ. 343.

7. Πρότυπο έχει θεωρηθεί ο Ευαγγελισμός του σιναϊτικού κώδικα 1234 του Πλουσιαδηνού, που χρονολογείται στο 1469, K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville, Minnesota, 1973, σ. 30, πίν. XXXI, εικ. 44.

Στην εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου η απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους διατηρεί βασικές παλαιολόγειες αρχές, όπως της παραλληλίας των μορφών με τα οικοδομήματα, τη δυνατότητα θέασης του κτιρίου από διαφορετικές οπτικές γωνίες, την αλλαγή της προοπτικής σχεδίασης. Η λιτή σε μονοχρωμία ανάγλυφη διακόσμηση των οικοδομημάτων και τα κόκκινα βήλα ανήκουν στην ίδια παράδοση, όπως και η σύνδεση των κτισμάτων μεταξύ τους με τοίχο⁸.

Η σύγκριση της εικόνας του Μουσείου Ζακύνθου με τα βημόθυρα της Πάτμου, που έχουν αποδοθεί στον Ανδρέα Ρίτζο⁹, με τα βημόθυρα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών T 737¹⁰, της μονής Αρκαδίου στην Κρήτη¹¹, του παρεκκλησίου του Προδρόμου στη μονή Σινά¹², της Συλλογής Οικονομοπούλου¹³, της Συλλογής Tolentino στη Νέα Υόρκη¹⁴, του ναού του Προφήτη Ηλία στη Χώρα της Νάξου¹⁵, όλα έργα του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, είναι ενδεικτική για την αμεσότερη προσέγγισή της με τα παλαιολόγια πρότυπα. Στα παραπάνω παραδείγματα διατηρείται η βασική ιδέα, της χωρίς λογική διάρθρωση παράθεσης των κτιρίων, που αποδίδονται με πιο διακοσμητική διάθεση, ενώ η σκηνή φαιδρύνεται από την προσθήκη μιας γλάστρας με λαβές πάνω σε πεσσίσκο, ασύνδετο προς τα οικοδομήματα, στοιχείο που έχει αποδοθεί σε επίδραση της σιενέζικης ζωγραφικής¹⁶. Στην εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου η γλάστρα δεν υπάρχει, μαρτυρείται όμως πιθανώς η αρ-

χική δομή, από την οποία προέκυψε ο πεσσίσκος, που εδώ έχει ουσιαστική σύνδεση με το κτίριο του βάθους. Ανάλογη αντίληψη παρατηρούμε στην εικόνα του Ευαγγελισμού στο Μουσείο του Recklinghausen¹⁷, στην εικόνα της Temple Gallery¹⁸, σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Πράγα¹⁹, στο πλαίσιο της εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου στο Σεράγεβο²⁰, στο πλαίσιο εικόνας του Μουσείου Μπενάκη με την ένθρονη Θεοτόκο και αγγέλους²¹, στο τρίπτυχο-αλτάρι της Συλλογής Ανδρεάδη²², στην εικόνα του αγίου Ανδρέα στο Κάστρο Πλάκας της Μήλου²³. Σε όλα αυτά τα έργα δεν υπάρχει η γλάστρα, τις δύο μορφές διαχωρίζει ψηλόκορμο δένδρο²⁴, ενώ τα οικοδομήματα αντιγράφουν το ίδιο πρότυπο, αλλά λόγω της καθ' ύψος μεγαλύτερης διάστασης το αρχιτεκτονικό βάθος περιορίζεται κυρίως στο κεντρικό μόνο τμήμα.

Η εικόνα της Ζακύνθου διαφέρει από όλα τα παραπάνω παραδείγματα στην απουσία του δένδρου, αλλά και στην ορημικότερη κίνηση του αγγέλου. Ενώ η θέση των ποδιών είναι σχεδόν ίδια, παρά το ανεμίζον μάτιο, ο κορμός του σε όλα τα έργα είναι όρθιος, εικονίζεται δηλαδή σε στάση. Την κίνηση λίγο πριν σταθεί ο άγγελος της εικόνας μας συναντούμε σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα²⁵, την ίδια ακριβώς στάση έχει ο άγγελος στο χειρόγραφο ευαγγέλιο Par. gr. 54, που χρονολογείται στα τέλη του 13ου αιώνα, ενώ η Θεοτόκος εμφανίζεται καθισμένη²⁶. Στη γνωστή εικόνα της Αχρίδας, που

8. O. Demus, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Paleologan Art, *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, σ. 118-119. T. Velmans, Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, *CahArch* XIV (1964), σ. 207.
9. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, αριθ. 11, σ. 62, πίν. 80, 81.
10. Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεώτερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο T 737 του Βυζαντινού Μουσείου, *ΑΑΑ* XVII (1984), σ. 43-72.
11. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Ηράκλειο 1993, αριθ. 125, σ. 481-483 (Μ. Μπομπουδάκης).
12. *Σινά. Οί θησαυροί της Ί. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σ. 128, εικ. 90 (Ν. Δρανδάκης).
13. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, σ. 26.
14. *Important Icons from Private Collections Exhibited 17th Dec. 1976-15th Jan. 1977*, Museum Het Prinsenhof Delft, Holland, αριθ. 27.
15. Ν. Ζίας, *ΑΔ* 26 (1971), Χρονικά, σ. 483, πίν. 500.
16. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 58, σημ. 39 και 40, όπου η σχετική βιβλιογραφία.
17. D. and T. Talbot Rice, *Icons and their Dating*, Λονδίνο 1974, εικ. 179.

18. *Byzantine Greek and Russian Icons*, κατάλ. έκθ., Temple Gallery, Λονδίνο 1979, αριθ. 29, εικ. 44.
19. N.M. Belaev, L'annonciation. Monument nouveau de peinture grecque sur bois, *Seminarium Kondakovianum, Recueil d'études*, Πράγα 1927, σ. 224 κ.ε., πίν. XX.
20. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202.
21. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, κατάλ. έκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 18, σ. 29-30.
22. Ό.π., αριθ. 40α, σ. 47.
23. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 36 (1981), Χρονικά, σ. 385, πίν. 275α-β.
24. Η ύπαρξη του δένδρου θεωρείται κανόνας που διαφοροποιεί τη σύνθεση των εικόνων από αυτή των βημοθύρων· μάλιστα η παραλειψη του στα φύλλα του τριπτύχου της Συλλογής Ανδρεάδη αποδίδεται στη χρήση προτύπου Ευαγγελισμού σε φύλλα βημοθύρου, Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 54.
25. Π.χ. στο χειρόγραφο των Ομιλιών του Ιακώβου, του 12ου αιώνα, Par. gr. 1208 (Εθνική Βιβλιοθήκη Παρισιού), στο τετραεναγγέλο 66 του Βερολίνου, Millet, ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 12, 20, 21.
26. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Τουρίνο 1967, σ. 280-281, εικ. 390.

χρονολογείται στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα, απεικονίζεται η ίδια στιγμή, σε διαφορετική απόδοση, με κατακόρυφο τον κορμό, αλλά ορθωμένη ακόμη τη φτερούγα²⁷. Στα παραπάνω παραδείγματα δεν εμφανίζεται το δένδρο, όπως εξάλλου και σε άλλες εικόνες του 14ου αιώνα²⁸.

Τα στοιχεία αυτά δικαιολογούν μια πρωιμότερη χρονολόγηση της εικόνας του Μουσείου Ζακύνθου από την παραπάνω ομάδα εικόνων, που έχουν γενικώς χρονολογηθεί στο 15ο αιώνα. Η τεχνοτροπία της, εξάλλου, συμφωνεί με τα εικονογραφικά δεδομένα. Εκτός από την παλαιολόγια απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους, οι αυστηρά οργανωμένες πτυχώσεις των ενδυμάτων, που περιγράφουν μαλακά το ανάγλυφο των σωματών, με λίγα μεταλλικά φώτα, η χαρακτηριστική τετνωμένη κάτω από τα γόνατα παρυφή του ιματίου του αγγέλου με το χωρίς καμιά σχηματοποίηση ανεμίζον απόπτυγμα, το πολύ λεπτό χρυσό σιρίτι στο μαφόρι της Παναγίας θυμίζουν τοιχογραφίες της όψιμης παλαιολόγιας ζωγραφικής²⁹. Ο σκούρος καστανοπράσινος προπλασμός στα πρόσωπα, με σταρόχρωμες ψμυθιές και λίγες φωτεινές επιφάνειες προσδίδει με ζωγραφικότητα μια μελαγχολική διάθεση που χαρακτηρίζει εικόνες χρονολογημένες γύρω στο 1400, όπως η εικόνα Δέησης στη μονή Οδηγη-

τριάς και η Παναγία βροφοκρατούσα στη μονή Καψά στην Κρήτη³⁰, η εικόνα της Φιλοξενίας του Αβραάμ στο Βυζαντινό Μουσείο³¹, η εικόνα του Ευαγγελισμού από το ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κάστρο της Σίφνου³². Η απόλυτα ισορροπημένη στη σύνθεση και στο χρώμα εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου μπορεί να χρονολογηθεί στα χρόνια γύρω στο 1400, χρονολόγηση στην οποία συνηγορεί και η απουσία τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών της κρητικής ζωγραφικής.

Ο άγιος Γεώργιος

Η εικόνα, διαστ. 195×96,5 εκ. (Εικ. 2), προέρχεται από το ναό του Αγίου Γεωργίου των Καλογραιών, όπου ήταν τοποθετημένη σε καθέδρα. Έφερε ασημένια επένδυση³³ και είχε σε μεγάλη έκταση επιζωγραφηθεί από καλό ζωγράφο του 17ου αιώνα³⁴. Πιθανότατα ταυτίζεται με την αναφερόμενη σε αρχαιακές πηγές εικόνα του αγίου Γεωργίου του Καμαριώτη³⁵ «κόνισμα παλαιότατον άπο τό ρένιο τής Κρήτης», που έφερε ο πρόσφυγας Τζουάνες Παπαδόπουλος το 1669³⁶. Παρά τα σοβαρά ερωτηματικά που γεννώνται από τη μεταγενέστερη τύχη της εικόνας³⁷, στην ταύτιση συνηγορεί η παλαιότητα και οι μνημειακές της διαστάσεις.

27. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Βιέννη - Μόναχο 1965, αριθ. 161.

28 Π.χ. στην ψηφιδωτή εικόνα του πρώτου τετάρτου του 14ου αιώνα στο Victoria and Albert Museum, στο ψηφιδωτό δίπτυχο της ίδιας εποχής στο Museo dell'Opera del Duomo της Φλωρεντίας, Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, αριθ. 86 και 87, στις σύγχρονες εικόνες του Μουσείου Εικαστικών Τεχνών της Μόσχας, Lazarev, ό.π., σ. 368, εικ. 499 και του Βρετανικού Μουσείου, *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, κατάλ. έκθ., Royal Academy of Arts, Λονδίνο 1987, αριθ. 12, σ. 152-153 (R. Cormack), στην εικόνα της Gallery Tretyakof, του τέλους του 14ου αιώνα, Lazarev, ό.π., σ. 375, εικ. 529.

29. Πρβλ. την παράσταση της Μεταμόρφωσης στη δυτική κεραία της Περιβλέπτου στον Μυστρά, Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, Αθήνα 1994, εικ. 50.

30. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 116, σ. 472 και αριθ. 147, σ. 502 (Μ. Μπορμπουδάκης).

31. Χρ. Μπαλτογιάννη (επιμ.), *Συνομιλία με το Θεϊόν*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1998, αριθ. 22, σ. 136.

32. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1986, αριθ. 90, σ. 88 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου).

33. Φωτογραφία της εικόνας πριν από την αφαίρεση της αργυρόγλυπτης επένδυσης δημοσίευσε ο Ντ. Κονόμος, *Ζάκυνθος, Πεντακόσια χρόνια, 5. Τέχνης Οδύσσεια*, τχ. Α', Αθήνα 1988, σ. 96, εικ. 51, που τη χαρακτηρίζει «έργο ντόπιου αγιογράφου γύρω στο 1670».

34. Η εικόνα μετά τη συντήρησή της παρουσιάστηκε από τη Ζωή Μυλωνά, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 82, σ. 216, και χρονολογήθηκε στα μέσα του 15ου αιώνα.

35. Για το ναό του Αγίου Γεωργίου του Καμαριώτη στο Μεγάλο Κάστρο, βλ. G. Gerola, *Topografia delle chiese della città di Candia*, Ρώμη 1918, σ. 26. Πά την ταύτιση βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 214.

36. Την πληροφορία ότι ο Ιωάννης Παπαδόπουλος μετέφερε μιαν ασημωμένη εικόνα του αγίου Γεωργίου του Καμαριώτη μαζί με όλη τη σκευή της εκκλησίας, αναφέρει ο Ντ. Κονόμος, *Κρητικοί στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1970, σ. 55, παραπέμποντας μάλιστα σε χαμένο σήμερα συμβόλαιο (συμβ. Ζακύνθου Χριστόφορος Βασιμούλος, σ. 137, τη 14η Δεκεμβρίου 1688), ενώ ο Λ.Χ. Ζώης, από όπου αντλεί τις πληροφορίες του ο Ντ. Κονόμος, στο αντίστοιχο λήμμα στο *Λεξικό* του γράφει μόνο ότι ο Ιωάννης Παπαδόπουλος μαζί με τον αδελφό του Μενέγο αναφέρονται ως αδελφοί της συντεχνίας των μερτσέρων, στις 30 Οκτωβρίου 1669, στον κώδικα του ναού του Αγίου Νικολάου του Μώλου.

37. Στη Ζάκυνθο προσεισμηκά υπήρχε εκκλησία με την επωνυμία Άγιος Γεώργιος ο Καμαριώτης του Κομούτου, η ίδρυση του οποίου είχε συνδεθεί με κλοπή της εικόνας του αγίου Γεωργίου από το ναό του Αγίου Δημητρίου του Κόλλα, όπου βρισκόταν αρχικά, και αφαίρεση του ασημένιου της «πουκάμισου». Η επιδημία πανώλης που επακολούθησε και η σωτηρία της περιοχής αποδόθηκε στην επέμβαση του αγίου, στον οποίο έταξαν οι κάτοικοι την



Εικ. 2. Μουσείο Ζακύνθου. Ο άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος.

Ο άγιος εικονίζεται ολόσωμος, πεζός, κατά μέτωπο, αλλά με ζωηρή κίνηση. Πατεί και με τα δύο πόδια πάνω στο δράκο, καθώς βυθίζει το δόρυ στο ανοιχτό του στόμα. Η σκηνή διαδραματίζεται σε ορεινό, βραχώδες τοπίο, ενώ στην πάνω δεξιά γωνία, μέσα από τμήμα του ουράνιου κύκλου και πάνω στο χρυσό κάμπο τρεις φω-

τεινές ακτίνες τείνουν στην κεφαλή του. Την παράσταση χαρακτηρίζει η έντονη αντικίνηση της μορφής, καθώς με ευρύ δρασελισμό στηρίζεται στο λυγισμένο αριστερό πόδι, ενώ λυγισμένο στον αγκώνα υψώνεται το δεξί χέρι και το κεφάλι γέρνει με περιπάθεια και χάρη στα δεξιά. Στο αριστερό κρατεί στρογγυλή ασπίδα με δύο όχανα. Φορεί πορτοκαλόχρωμο θώρακα διακοσμημένο με φυτικά μοτίβα σε χρυσογραφία και χρυσοποίκιλτες επωμίδες. Από μέσα διακρίνεται γαλαζοπράσινος ο χιτώνας του με μακριά μανίκια. Ρόδινο το μάτιο δένει με κόμπο μπροστά στο στήθος και ακολουθώντας, όπως και όλη η ενδυμασία, την κίνηση της μορφής δημιουργεί πλούσιο απόπτυγμα στα αριστερά. Στα πόδια ο άγιος φορεί πορτοκαλόχρωμες δρομίδες και ρόδινες περικνημίδες. Ο δράκος, κουλουριασμένος, με ανορθωμένη τη μακριά ουρά, αποδίδεται σε τόνους του πράσινου με πορτοκαλιά φτερούγα. Το χρυσό σπαθί με τη γαλάζια λαβή, παρ' ό,τι ζωσμένο, είναι και αυτό βυθισμένο στην κοιλιά του θηρίου.

Η απεικόνιση του αγίου Γεωργίου πεζού στη δρακοντοκτονία ακολουθεί πιστά την παράδοση του θαύματος, που περιγράφει ότι ξεπέζεψε από το άλογο πριν

ίδρωση ναού, σε ιδιοκτησία του Πάκουμου Κομούτου, που παραχώρησε γι' αυτό το σκοπό το 1688. Για την εικόνα έγινε νέα ασημένια επένδυση και χαράχθηκε επιγραφή για το θαύμα της σωτηρίας από την πανώλη με τη χρονολογία *αχπή*, που δημοσίευσε ο D. Quin, *Των τελευταίων αιώνων έπιγραφαί ζακυνθιακαί, Αρμολία 3*, Αθήνα 1902. Η εικόνα λιτανευόταν σε όλη την πόλη με διαταγή του προβλεπτή Ζακύνθου την 31η Ιανουαρίου, επέτειο της απαλλαγής από την επιδημία. Ο Ντ. Κονόμος αρνείται κατηγορηματικά την ταύτιση της εικόνας του Μουσείου Ζακύνθου με αυτή του Καμαριώτη και θεωρεί λανθασμένη την πληροφορία του Λ.Χ. Ζώη, που παραθέτει ο ίδιος δημοσιεύοντας προσεισιμικό σημείωμά του σχετικά με το ναό του Κομούτου, όπου αναφέρεται ότι η εικόνα ήταν «ήδη κατατεθημένη έν τῷ ναῷ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τῶν Καλογραιῶν», Ντ. Κονόμος, *Έκκλησίαις καί μοναστήρια στή Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967, σ. 39-41. Τα ερωτηματικά που προκύπτουν αφορούν το χρόνο και την αιτία της μεταφορής της εικόνας, αφού γι' αυτή ειδικά κτίστηκε ο νέος ναός. Η απουσία επιγραφής στην αργυρόγλυπτη επένδυση, την οποία έφερε, καθώς και οιοδήποτε ίχνους στο πίσω μέρος της εικόνας, που θα μαρτυρούσε την περιφορά και λιτάνευσή της, ενισχύουν την άποψη του Κονόμου, εκτός αν υποθεθεί ότι κατασκευάστηκε νέα εικόνα του αγίου Γεωργίου με αργυρόγλυπτο υποκάμισο, που τοποθετήθηκε στο τέμπλο του ναού του Καμαριώτη ή Κομούτου (Ντ. Κονόμος, *Ναοί καί μονές στή Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964, εικ. στη σ. 135· ο ίδιος, *Κρήτη καί Ζάκυνθος*, Αθήνα 1968, εικ. 2 και σ. 14-16) αντικαθιστώντας το παλαιό μνημειακό έργο, το οποίο ασφαλώς είχε υποστεί σημαντικές φθορές και γι' αυτό εξάλλου επιζωγραφήθηκε.

σκοτώσει το δράκο³⁸. Εντούτοις δεν υπάρχουν πολλά παραδείγματα αυτής της εικονογραφίας, καθόσον από το 12ο αιώνα και μετά προτιμάται η σύνθεση του έφιππου δρακοντοκτόνου. Η παράσταση, που συμβολίζει το θρίαμβο του καλού εναντίον του κακού και κατάγεται από τη ρωμαϊκή εικονογραφία του πολεμιστή που ποδοπατά τον ηττημένο εχθρό του, χρησιμοποιείται στην παλαιοχριστιανική τέχνη³⁹, αλλά και σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα σε απεικονίσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ⁴⁰, του αγίου Θεοδώρου⁴¹ και άλλων⁴², φαίνεται να αναβιώνει στη δυτική τέχνη το 14ο και το 15ο αιώνα⁴³. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική τρεις ακόμη εικόνες, που χρονολογούνται στο 15ο αιώνα, παρουσιάζουν τον άγιο Γεώργιο πεζό δρακοντοκτόνο· η πρώτη βρίσκεται στο σκευοφυλάκιο της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο⁴⁴ (Εικ. 3), η δεύτερη, που έχει αποδοθεί στον Άγγελο, στο Μουσείο Μπενάκη⁴⁵ και η τρίτη, που αποτελεί πιθανώς φύλλο διπτύχου, στη Συλλογή Λάτση⁴⁶, όπου δίπλα στο Γεώργιο με ανάλογη στάση εικονίζεται ο άγιος Μερκούριος φονεύων τον Ιουλιανό τον Παραβάτη. Δύο ακόμη παραδείγματα, του 17ου αιώνα στο Ιστορικό Μουσείο στην Κρήτη⁴⁷ και του 18ου στο



Εικ. 3. Πάτμος. Σκευοφυλάκιο μονής Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Ο άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος.

38. J. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg*, *ByzArch*, Λειψία 1911, σ. 65 και 115.

39. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Στρασβούργο 1936, σ. 237-239.

40. K. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei*, εικ. 357 και 371. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Παρίσι 1953, εικ. στη σ. 174.

41. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the URSS*, Leningrad - Μόσχα 1965, εικ. 190. Επίσης βλ. C. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ochrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs*, *Zograf* 5 (1974), σ. 30-34.

42. Ένα αιγυπτιακό ανάγλυφο εντοιχισμένο σε εκκλησία στην ιταλική Caorle, χρονολογημένο πιθανώς στο 13ο αιώνα, που ο O. Demus το θεωρεί έργο δυτικό, ενώ ο R. Lange φραγκοβυζαντινό, φέρει την επιγραφή ο άγιος ΓΕΟΕΛΜΕΟΝ (= Γουλιέλμος), R. Lange, *Die byzantinische Relieffikone*, Recklinghausen 1954, αριθ. 20, εικ. 29, σ. 93-94. Το ανάγλυφο αυτό είναι η πιο κοντινή παράσταση της εικόνας που εξετάζουμε, παρά τις διαφορές στην ενδυμασία και τη στατικότητα της μορφής.

43. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, II, Λονδίνο 1957, εικ. 31, 42, 137, 147. Στο ίδιο, έκδοση του 1968, II, εικ. 42, στο έργο του σιενέζου ζωγράφου Ugolino di Nerio (1317-1327) ο αρχάγγελος Μιχαήλ έχει παρόμοια στάση και όμοια είναι η μορφή του δράκου, ενώ στην απεικόνιση του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου, έργο του Cosimo Tura (1430-1495), ό.π., εικ. 726, στη Βενετία, διαφέρουν ουσιαστικά η κίνηση, η ενδυμασία και η μορφή του δράκου.

44. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 34, σ. 76-77, πίν. 26.

45. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 21), αριθ. 14, σ. 27.

46. Μαρία Καζανάκη-Λάππα, *Μετά το Βυζάντιο*, The Private Bank and Trust Company Limited, Αθήνα 1996, αριθ. 2-3, εικ. 2.

47. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 172, σ. 525-526 (Μ. Μπομπουδάκης).

Μουσείο Ζακύνθου⁴⁸ επαναλαμβάνουν τη σύνθεση. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι πεζοί δρακοντοκτόνοι εικονίζονται επίσης ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων στη Συλλογή Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο⁴⁹ και ο άγιος Φανούριος στο ναό της Μεγάλης Παναγίας στην Πάτμο, έργα και τα δύο του Αγγέλου⁵⁰.

Εικονογραφικά οι τέσσερις εικόνες, παρά τη σημαντική διαφορά των διαστάσεών τους, ταυτίζονται απόλυτα στη στάση, την ενδυμασία, την εξάρτηση, τη μορφή του θηρίου. Μικρές διαφορές παρατηρούνται στην απόδοση του τοπίου και στο τμήμα της ουράνιας σφαίρας, από όπου στην εικόνα της Πάτμου εικονίζεται το χέρι του Κυρίου που ευλογεί τον άγιο. Τα πρώιμα βενετσιάνικα μοτίβα, που χρησιμοποιούνται άφθονα στη διακόσμηση της πανοπλίας, η αγάπη στη λεπτομέρεια, η σχηματοποίηση της σγουρόμαλλης κόμης και του αφτιού, η αβρότητα της νεανικής μορφής και η αναζήτηση του ιδανικού κάλλους χαρακτηρίζουν και τις τέσσερις εικόνες. Πανομοιότυπη είναι η απόδοση των χειρών, το δεξί με τονισμένους τους κόμπους των δακτύλων, καθώς σφίγγει το κοντάρι με ελαφρά ανασηκωμένο το δείκτη, το αριστερό με αναδιπλωμένο τον αντίχειρα ανάμεσα στο δείκτη και τον παράμεσο (Εικ. 4 και 5). Μικρή διαφορά σημειώνεται στη σωματική διάπλαση του αγίου – πιο λυγερός, με λεπτή μέση στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη και της Συλλογής Λάτση, πιο ρωμαλέος στην εικόνα της Πάτμου και της Ζακύνθου. Και άλλα στοιχεία όμως μαρτυρούν τη στενότερη συγγένεια των δύο τελευταίων. Το τοπίο αποδίδεται με δύο χρώματα, γκριζο ανοιχτό οι κοφτοί βράχοι, ανάμεσα στους οποίους φυτρώνουν μικρά χόρτα στο πρώτο επίπεδο, καστανοπράσινο το ορεινό τοπίο στο βάθος, που έχει μαλακές πλαγιές. Το πλάσιμο του προσώπου και στις δύο εικόνες είναι σφιχτό, με μαλακές χρωματικές μεταβάσεις, λίγα λευκά φώτα, εντοπισμένα στις προέχουσες επιφάνειες. Τον παλαιολόγειο χαρακτήρα της εικόνας της Ζακύνθου ενισχύει η έντονη κόκκινη πινελιά στο βλέφαρο, ενώ παρά τη δυτικότερη απόδοση των ενδυμάτων με τις μαλακές αναδιπλώσεις, το απόπτυγμα του



Εικ. 4. Μουσείο Ζακύνθου. Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια.

ματιού διατηρεί την ανάμνηση της βυζαντινής πτυχολογίας. Μία ακόμη διαφορά από την εικόνα της Πάτμου εντοπίζεται στη διακόσμηση της πανοπλίας· ενώ τα φυτικά θέματα είναι τα ίδια, παραλείπονται τα γεωμετρικά μοτίβα, πλην των ρόμβων της ζώνης, και οι πινελιές είναι πιο ελεύθερες, χωρίς τα γεμίσματα και τις παχύρρευστες στιγμές⁵¹.

Η εικόνα της Ζακύνθου διαφοροποιείται από τις άλλες ως προς τις διαστάσεις, που σπάνια απαντούν σε φορητή εικόνα⁵². Ο άγιος Γεώργιος εικονίζεται σε φυσικό μέγεθος, στοιχείο που μπορεί να θεωρηθεί ότι παραπέμπει σε τοιχογραφία. Οι ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι στην κάτω ζώνη των ναών συχνά έχουν αυτό το ύψος. Στο ναό του Σκλαβεροχωριού, στο ανατολικό τμήμα του βόρειου τοίχου, πολύ φθαρμένη μορφή στρατιωτικού αγίου, που πιθανότατα ταυτίζεται με τον Γεώργιο, έχει ανάλογες διαστάσεις αλλά και φυσιογνωμική ομοιότητα, ενδυμασία και διακόσμηση της πανοπλίας παρόμοιες. Κοινό, εξάλλου, χαρακτηριστικό με τη ζωγρα-

48. Μυλωνά, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 123, σ. 292-293. Η εικόνα αποδίδεται στον Νικόλαο Καλέργη.

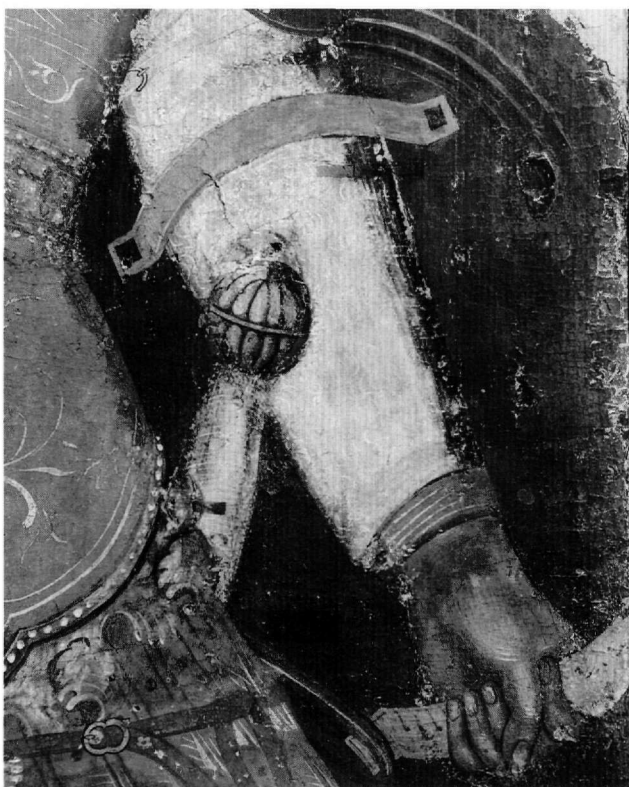
49. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. 30, σ. 112.

50. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 69, σ. 117-118, πίν. 27.

51. Πά την τεχνική της διακόσμησης αυτής, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 118, με τις σχετικές παραπομπές στην *Ερμηγεία*

της ζωγραφικής τέχνης του Διονυσίου εκ Φουρνά.

52. Μία από τις μεγαλύτερες γνωστές παλαιολόγειες εικόνες είναι η Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου, του β' μισού του 14ου αιώνα, με διαστάσεις 168×139,7 εκ. Μεγαλύτερες διαστάσεις, από όσο πρόχειρα τουλάχιστον αναζητήσα, έχουν οι εικόνες της Δέησης στο τέμπλο του ναού του Ευαγγελισμού στη Μόσχα (210×141 εκ.), έργα του Θεοφάνη του Έλληνα.



Εικ. 5. Μουσείο Ζακύνθου. Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια.

φική του σημαντικού αυτού μνημείου είναι η πλαστική απόδοση της μορφής και η λειτουργική χρήση της τεχνικής των φώτων, πριν από τη σχηματοποίηση και τη γραμμική καλλιγραφική διάταξη που αποκτά στην εξέ-

λιξη της ζωγραφικής των κρητικών εικόνων⁵³. Έχει ήδη συχνά επισημανθεί η καταγωγή πολλών εικονογραφικών προτύπων που αποκρυσταλλώνονται στην τέχνη των εικόνων από τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης και ειδικότερα από το ναό του Σκλαβεροχωρίου⁵⁴, όπως εξάλλου έχει παρατηρηθεί και στο Άγιον Όρος⁵⁵.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία συνηγορούν σε μια σχετικά πρωιμότερη χρονολόγηση σε σχέση με την εικόνα της Πάτμου, κατά συνέπεια η εικόνα της Ζακύνθου θα πρέπει να είναι το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα αυτού του εικονογραφικού τύπου, έργο άριστου ζωγράφου των πρώτων δεκαετιών του 15ου αιώνα.

Η εικόνα της Πάτμου έχει δικαίως συσχετισθεί με το ζωγράφο Άγγελο και ειδικότερα με την ενυπόγραφη εικόνα του αγίου Φανουρίου δρακοντοκτόνου⁵⁶. Η ενδυμασία και η εξάρτυση είναι πανομοιότυπες, διαφέρουν όμως στην απόδοση του τοπίου, που παρουσιάζει ομοιόχρωμη πρισματική διαμόρφωση των βράχων, όπως σε όλα τα έργα του, στη μορφή του δράκου⁵⁷, αλλά και στην πυκνή ακτινωτή διάταξη των λεπτών λευκών γραμμών, που φωτίζουν τα πρόσωπά του, στοιχεία που θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως επίδραση του προτύπου του ή ως χαρακτηριστικά ενός πρωιμότερου σταδίου της τεχνικής του⁵⁸. Εξίσου στενή όμως είναι η συγγένεια, με ανάλογες διαφοροποιήσεις, με τον άγιο Θεόδωρο τον Τήρωνα της Συλλογής Λοβέρδου. Το συσχετισμό των δύο εικόνων, εκτός από τις κοινές τους διαστάσεις⁵⁹, θα μπορούσε να ενισχύσει η παράσταση του διπτύχου της Συλλογής Λάτση, ασχέτως αν αντί για τον Τήρωνα εικονίζεται ο άγιος Μεροκούριος, με πανομοιότυπη όμως κίνηση και απόδοση. Πολύ μεταγενέστερο

53. Μ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, *Ενφρόσνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 395-396.

54. Μπορμπουδάκης, ό.π., σ. 390-393. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 21), σ. 13, 32.

55. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 13), αριθ. 4, σ. 19-20.

56. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 117-118.

57. Στην εικόνα του αγίου Φανουρίου ο δράκος είναι τριχωτός, ενώ στην εικόνα του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνα, στο Βυζαντινό Μουσείο, δίδεται έμφαση στα χοντρά πόδια του. Η μορφή του δράκου της εικόνας μας, που προέρχεται από τη δυτική τέχνη (βλ. υποσημ. 43), απαντά και σε παραστάσεις του αγίου έφιππου, όπως σε εικόνα στην συλλογή Ligabue στη Βενετία, με την οποία κοινά είναι τα χαρακτηριστικά και το πλάσιμο του προσώπου (Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 1993, αριθ. 4, σ. 36) ή στην εικόνα της Συλλογής Περατινού (*From Byzantium to El Greco*, αριθ.

59 - Λ. Μπούρα). Βλ. επίσης *The Horses of San Marco, Venice*, Royal Academy of Arts, Λονδίνο, Μιλάνο 1979.

58. Έχει παρατηρηθεί ότι ο Άγγελος χρησιμοποιεί δύο τουλάχιστον διαφορετικούς τρόπους στο πλάσιμο της σάρκας, Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Δύο εικόνες του ζωγράφου Άγγελου, Φίλια "Επη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν*, Β, Αθήνα 1987, σ. 413-414, δεν έχει όμως, από όσο γνωρίζω, επιχειρηθεί ακόμη μια χρονολογική κατάταξη των έργων του.

59. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας της Πάτμου λείπει σημαντικό πλάτους τμήμα, ώστε ο Μ. Χατζηδάκης εκτιμά ότι το αρχικό πλάτος θα ήταν περίπου 90 εκ. και το ύψος περίπου 130 εκ. Η σύγκριση όμως με την εικόνα της Ζακύνθου φανερώνει ότι το δεξί χέρι και η απόληξη του δόρατος πάνω, καθώς και ο δράκος στο κάτω μέρος έχουν την ίδια απόσταση από τα σημερινά όρια του ξύλου, ενώ στο πλάτος δεν απαιτούνται παραπάνω από 10-12 εκ., η εικόνα δηλαδή θα μπορούσε να ήταν αρχικά 122x66-68 εκ., διαστάσεις που συμπίπτουν ακριβώς με εκείνες της εικόνας του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνα στο Βυζαντινό Μουσείο.

αντίγραφο της ίδιας σύνθεσης θα πρέπει να θεωρηθεί η εικόνα με τους αγίους Θεοδώρους στη μονή Τοπλού, που φέρει τη χρονολογία 1723 και το όνομα του ζωγράφου Νικήτα⁶⁰. Τέλος, στο Μουσείο Ζακύνθου δύο εικόνες από το ναό της Παναγίας του Τσουρούφλη, του πρώτου τετάρτου του 18ου αιώνα, που έχουν αποδοθεί στον Νικόλαο Καλέρη⁶¹, αντιγράφουν τους αγίους Γεώργιο και Θεόδωρο τον Τήρωνα⁶², σε διαστάσεις μάλιστα όμοιες με της εικόνας του αγίου Γεωργίου από τη μονή Καλογραίων.

Η Παναγία του Πάθους

Η εικόνα, διαστ. 83,5×71 εκ. (Εικ. 6), προέρχεται από το ναό του Αγίου Νικολάου του Μώλου και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Ζακύνθου. Παρουσιάζει μεγάλη φθορά περιμετρικά, που προήλθε από την αφαίρεση του αρχικού πλαισίου της, αλλά και σε όλη τη ζωγραφική επιφάνεια, που έφερε αργυρόγλυπτο υποκάμισο, προσηλωμένο με λεπτά καρφιά.

Η Παναγία εικονίζεται σε προτομή, με πορφυρό μαφόρι και βαθυπράσινο φόρεμα. Με έκφραση βαθιάς θλίψης γέρνει ελαφρά το κεφάλι προς το Βρέφος, που κάθεται άνετα στο αριστερό της χέρι. Φορεί λευκόφαιο χιτώνα, σταρόχρωμο μιάτιο με χρυσοκονδυλιές και κόκκινη ζώνη και κρατεί με τα δυο του χέρια το δεξί της μητέρας του. Τα πόδια του είναι σταυρωμένα, το δεξί πέλμα ανεστραμμένο, με λυμένο το σανδάλι. Το κεφάλι του στρέφεται ζωηρά και κοιτάζει με φόβο τον αρχάγγελο Γαβριήλ, που εικονίζεται στην πάνω δεξιά γωνία κρατώντας, με τα χέρια καλυμμένα από το μιάτιο, σταυρό. Στην αριστερή γωνία ο αρχάγγελος Μιχαήλ φέρει με όμοιο τρόπο σκεύος με το ξίδι και τη χολή, το σπόγγο και τη λόγχη. Στο χρυσό κάμπο της εικόνας, δεξιά, διακρίνονται ίχνη από το πεντάστιχο επίγραμμα, που κατά κανόνα συνοδεύει την παράσταση και συνδέει τον Ευαγγελισμό με το μελλοντικό Πάθος του Κυρίου, ενώ οι επιγραφές *ΗΜΟΛΥΝΤΟC* και *ΙC ΧC* είναι μεταγενέστερες προσθήκες.



Εικ. 6. Μουσείο Ζακύνθου. Η Παναγία του Πάθους.

Η εικόνα αποδίδει το γνωστό τύπο της Παναγίας του Πάθους⁶³ που δημιουργήσαν οι κρητικοί ζωγράφοι το 15ο αιώνα. Παράσταση με υψηλό δογματικό νόημα, παρουσιάζει σταθερά χαρακτηριστικά το σταυρωτό στο στήθος μαφόρι, τη μικροσκοπική μορφή του παιδιού, το ανεστραμμένο πέλμα και το λυμένο από το φόβο σανδάλι, που έχει συσχετισθεί με την προεικόνιση του σαρκικού θανάτου, καθώς εκτίθεται ακάλυπτη η ευάλωτη φτέρνα⁶⁴. Τα πρότυπα της εικονογραφίας απαντούν σε σειρά εικόνων του 15ου αιώνα και αποδίδονται στον Ανδρέα Ρίτζο (1422-γύρω στο 1492) ή στο εργαστήριό του⁶⁵. Ο τύπος επαναλαμβάνεται σταθερά

60. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 144.

61. Μυλωνά, ό.π. (υποσημ. 1) αριθ. 123 και 127. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 62, 63.

62. Ο Ντ. Κονόμος, ό.π. (υποσημ. 33), σ. 54 αναφέρει ότι η εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου βρισκόταν στη Ζακύνθο.

63. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 4), σ. 39-40. Μ. Σωτηρίου, Παναγία του Πάθους, *Πανηγυρικός επί τη 1400η άμφιετερίδι της Ι.Μ. Σινά*, Αθήνα 1969, σ. 29-42. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ.

68, αριθ. 16.

64. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, σ. 174 κ.ε. Η ίδια, Παράλλαγή της Παναγίας του Πάθους σε εικόνα της Θεσσαλονίκης από τον κύκλο του Ανδρέου Ρίτζου, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, σ. 26 κ.ε.

65. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 68. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 57), αριθ. 1, 6, 7, σ. 42.

τους επόμενους αιώνες, χωρίς καμιά διαφοροποίηση ακόμη και από μεγάλους ζωγράφους, όπως ο Δαμασκηνός, ο Λαμπάρδος, ο Εμμανουήλ Τζάνες⁶⁶.

Στην εικόνα της Ζακύνθου η φθορά της ζωγραφικής επιφάνειας έχει επηρεάσει κυρίως το χρυσό στον κάμπο και στις χρυσογραφίες –μόλις διακρίνονται κάποια από τα χρυσά, λεπτά ανθάκια που κοσμούσαν το λευκό χιτώνα του Χριστού και τα κοσμήματα στο μαφόρι της Παναγίας–, ενώ έχουν απαλειφθεί πολλές λεπτομέρειες από τις μορφές των αγγέλων και τα λαματίσματα από τις πτυχώσεις των ενδυμάτων. Παρ' όλα αυτά η εικόνα διατηρεί την άψογη σχεδίαση στα κονδυλογραμμένα χέρια, στις γεωμετρικά οργανωμένες πτυχώσεις με τις κτενωτές φωτοσκιάσεις και τα σχηματοποιημένα ελεύθερα αποπτύγματα. Οι πτυχές στο μαφόρι της Θεοτόκου είναι βαθιές, σκληρές και αποδίδονται με τέσσερις τόνους του πορφυρού χρώματος, ενώ στο μιάτιο του Χριστού οι χρυσοκονδυλιές σχηματίζουν λεπτές τριγωνικές επιφάνειες. Το πλάσιμο των προσώπων χαρακτηρίζουν οι ρόδινοι τόνοι πάνω στον καστανό προπλασμό και τα φώτα που απλώνονται με πυκνές, πολύ λεπτές, λευκές γραμμές. Μια λευκή πινελιά, από τη κόγχη του ματιού και κάτω από την ίριδα, εντείνει τη θλίψη στο βλέμμα της Παναγίας, που πλανάται πέρα από το θεατή. Όλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν πόσο κοντά βρίσκεται η εικόνα μας στις ενυπόγραφες ή αποδιδόμενες στον Ανδρέα Ρίτζο και το εργαστήριό του εικόνες, όχι μόνο εικονογραφικά, αλλά και ως προς την τεχνική⁶⁷. Η ομοιόχρωμη απόδοση στα μάτια των δύο αρχαγγέλων στην εικόνα μας, που σε όλα τα παραδείγματα του τύπου παρουσιάζεται με χρωματική εναλλαγή κόκκινου-μπλε, απαντά στην Παναγία του Πάθους σε ιδιωτική συλλογή (άλλοτε της βασίλισσας Φρειδερίκης)⁶⁸ που

χρονολογείται στο 15ο αιώνα, αλλά και σε άλλους τύπους της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας, συνοδευόμενης από αγγέλους⁶⁹. Το ελαφρά πιο επίμηκες πρόσωπο της Θεοτόκου, η απόδοση των φτερών των αρχαγγέλων προς τα πάνω, λεπτομέρειες στις χρυσογραφίες του μαιτίου του Χριστού απαντούν όμοια σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Αθήνα, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα⁷⁰. Το πλάσιμο των χεριών και οι τονισμένοι με λεπτά φώτα κόμβοι των δακτύλων, αλλά και οι χρωματικές διαβαθμίσεις στο μαφόρι της Παναγίας συναντώνται με εντυπωσιακή ομοιότητα σε εικόνα που αποδίδεται στο εργαστήριο του Ρίτζο από ιδιωτική συλλογή στη Θεσσαλονίκη⁷¹. Η σύγκριση της εικόνας από το ναό του Αγίου Νικολάου του Μώλου με τη δεσποτική εικόνα από το τέμπλο του ναού του Παντοκράτορα στο Μουσείο Ζακύνθου, που έχει χρονολογηθεί στις αρχές του 16ου αιώνα⁷², είναι ενδεικτική για την πρωιμότερη χρονολογική της τοποθέτηση. Η απομάκρυνση της εικόνας του Παντοκράτορα από το πρότυπο είναι εμφανής στην απόδοση των χεριών του Χριστού, στην αδιαφάνεια των χρωμάτων και κυρίως στην αφηρημένη απόδοση του βλέμματος και στις δύο μορφές. Οι παραπάνω συγκρίσεις τεκμηριώνουν την απόδοση της εικόνας μας στον κύκλο της τέχνης του Ανδρέα Ρίτζο και τη χρονολόγησή της γύρω στο 1500.

Η Παναγία *Madre della Consolazione*

Η εικόνα, διαστ. 60×45,5 εκ. (Εικ. 7), προέρχεται από το ναό του Αγίου Δημητρίου του Κόλλα και έχει υποστεί καταστροφικό καθαρισμό, που έχει απαλείψει όλα τα πλασίματα από τα πρόσωπα και τα χέρια, αφήνοντας μόνο το σκουρόχρωμο προπλασμό⁷³. Η Παναγία εικο-

66. Στο Μουσείο Ζακύνθου εκτίθεται η εξαιρετική τέχνης εικόνα του Τζάνε, Μυλωνά, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 254. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 38, σ. 151.

67. Πρβλ. την εικόνα της Galleria dell'Accademia της Φλωρεντίας και της Galleria Nazionale της Πάρμας, Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 57), αριθ. 6 και 7.

68. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 64), αριθ. 51, σ. 172, πίν. 90.

69. Π.χ. σε παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας, ό.π., αριθ. 64 και 65, πίν. 122, 124, της Γλυκοφιλούσας, αριθ. 40, πίν. 73, στην Παναγία την Ψυχοσόστρια των Musei Civici di Storia d'Arte της Τεργέστης, αριθ. 14684, που αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτζο, Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 57), αριθ. 8, σ. 46 (Μ. Bianco Fiorin), στην Παναγία την Ελεούσα της μονής Γωνιάς, που επίσης αποδίδεται στον Ρίτζο, *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 163 (Μ. Μπορμπουδά-

κης), ενώ από άλλους ερευνητές έχει συνδεθεί με την τέχνη του Θεοφάνη, Ε. Τσιγαρίδας, 'Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), σ. 116.

70. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αριθ. 117, σ. 118-119 (Ν. Χατζηδάκη).

71. Μπαλτογιάννη, ό.π., αριθ. 57, πίν. 106 και 107.

72. Ό.π., πίν. 92, σ. 174-175. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 15, σ. 87-89.

73. Μεγάλος αριθμός εικόνων στη Ζακύνθο έχει υποστεί τέτοιου είδους καθαρισμό, πιθανότατα με τη μέθοδο που περιγράφει ο Δημήτριος Πελεκάσης, βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, Παράρτημα ΙΙ, σ. 440-442, με αποτέλεσμα να έχουν όλες παρόμοια απόχρωση στα πρόσωπα και στα γυμνά μέρη του σώματος.



Εικ. 7. Μουσείο Ζακύνθου. Η Παναγία *Madre della Consolazione*.

νίζεται σε προτομή, κρατώντας στα δεξιά της το μικρό Χριστό στον προσφιλή σε καθολικούς και ορθόδοξους κύκλους τύπο της *Madre della Consolazione*⁷⁴. Κύρια χαρακτηριστικά του τύπου είναι η αντικίνηση στο σώμα του παιδιού, καθώς με το αριστερό χέρι κρατεί χρυσή σφαίρα και με το δεξί ευλογεί στρέφοντας το κεφάλι προς το θεατή. Καθολικού τύπου το μαβί μαφόρι της Θεοτόκου πάνω από τη διάφανη καλύπτρα, κλείνει με δισκόμορφη χρυσή πόρπη ψηλά στο στήθος. Το χρώμα και ο τρόπος απόδοσης των πτυχώσεων παραπέμπουν στην υστερογοτθική τέχνη. Ο μαύρος χιτώνας του Χρι-

στού έχει λεπτογραμμένα ανθεμοειδή χρυσά κοσμήματα, ενώ το πορτοκαλόχρωμο μάτιο καλύπτεται από πυκνές χρυσοκονδυλιές με τα γνωστά στην κρητική τέχνη τριγωνικά σχήματα και τις κτενωτές απολήξεις. Πάνω στο χρυσό κάμπο οι φωτοστέφανοι έχουν στικτό και εγχάρακτο διάκοσμο από λεπτό ελικοφόρο και φυλλοφόρο βλαστό.

Παρά τη σοβαρή φθορά της η εικόνα είναι φανερό ότι ήταν εξαιρετικής τέχνης. Εικονογραφικά δεν διαφέρει παρά σε λεπτομέρειες από τις εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη στη Συλλογή Κανελλοπούλου στην Αθήνα, στην Τεργέστη και στο Ca d'Oro της Βενετίας⁷⁵, που έχουν θεωρηθεί πρότυπο για μεγάλη σειρά εικόνων από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και μετά. Από τα παραδείγματα αυτά διαφέρει ουσιαστικά η εικόνα μας στον πλούτο της διακόσμησης των ενδυμάτων και κυρίως ως προς τις σωματικές αναλογίες των μορφών. Ο καθιερωμένος τύπος της *Madre* έχει όγκο, φαρδείς ώμους, σταθερότητα, ενώ η Παναγία της Ζακύνθου είναι ψηλόλιγνη ευαίσθητη μορφή. Λεπτή, με χαμηλωμένους τους ώμους είναι η Παναγία αριθ. 4 των *Musei Civici* της Padova⁷⁶. Στην ίδια εικόνα, που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα, απαντά όμοιο στο μαφόρι της Παναγίας το διακοσμητικό θέμα του χιτώνα του Χριστού. Παρόμοιες αναλογίες παρατηρούνται επίσης στην εικόνα με τίτλο «Παναγία η Ελπίς των Χριστιανών» στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Πάτιμο, όπου όμοια είναι και η στροφή της κεφαλής του Χριστού, καθώς και οι μαλακές, βαθιές πτυχές του μαφορίου, που χαρακτηρίζονται από τον Μ. Χατζηδάκη ως «τύπος της πρώιμης βενετσιάνικης αναγεννησιακής πτυχολογίας»⁷⁷. Την εκλεπτυσμένη μορφή της Παναγίας, με το μικρό κεφάλι που στηρίζεται με χάρη στον ψηλό λαϊμό, συναντούμε σε μια σειρά εικόνων που χρονολογούνται στα τέλη του 15ου αιώνα, στις οποίες παραλλάσσει η τυπική εικονογραφία, καθώς ο Χριστός αντί για σφαίρα κρατεί κλειστό ή ανοιχτό ειλητάριο, στοιχείο που προσδίδει στην παράσταση μια πλησιέστερη στο ορθόδοξο πνεύμα απόδοση⁷⁸. Από την ομάδα αυτή των εικόνων, η T 365 του Βυζαντινού Μουσείου⁷⁹, που χρο-

74. M. Chatzidakis, *Les debuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 200.

75. *From Byzantium to El Greco*, αριθ. 42 (Ch. Baltoyanni). Bianco Fiorin, Nicola Zafari, *cretese del quattrocento, e una sua inedita Madonna*, *ArteVen XXXVII* (1983), σ. 164-169. Χατζηδάκη, ό.π.

(υποσημ. 57), εικ. 12.

76. Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 24.

77. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτιμου*, σ. 91, αριθ. 42, εικ. 105. Την εικόνα χρονολογεί γύρω στο 1500.

78. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 64), σ. 292.

79. Ό.π., αριθ. 78, σ. 291, πίν. 160, 161.

νολογείται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, έχει κοινά με την εικόνα μας τον τύπο του μικρού Χριστού με το γεμάτο πρόσωπο και το γεροδεμένο λαϊμό, καθώς και τα ίδια μοτίβα στη σικτική και εγχάρακτη διακόσμηση των φωτοστεφάνων. Στην εικόνα Λ 149-ΣΛ 148 του ίδιου Μουσείου⁸⁰, που χρονολογείται στα τέλη του ίδιου αιώνα, το αριστερό χέρι της Θεοτόκου βρίσκεται στην ίδια ακριβώς θέση, αγγίζοντας και τα δύο πόδια του παιδιού, όπως και στην εικόνα της Συλλογής Οικονομοπούλου⁸¹, ενώ κατά κανόνα ακουμπάει μόνο στο αριστερό του γόνατο. Τέλος, οι χρωματικές διαβαθμίσεις που επιλέγει ο ζωγράφος, καθώς και η σχηματοποίηση των μεταλλικών φώτων στην κεφαλή της Θεοτόκου και στον ώμο της απαντούν όμοια στην Τ 347 του Βυζαντινού Μουσείου και στην εικόνα Madre della Salute του Μουσείου Αντρέι Ρουμπλώφ, έργα χρονολογημένα και τα δύο στα τέλη του 15ου αιώνα⁸². Στην ίδια περίοδο θα χρονολογήσουμε και την εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου με βάση τις συγκρίσεις που προηγήθηκαν, αφού η κατάσταση διατήρησής της δεν επιτρέπει περισσότερες τεχνολογικές παρατηρήσεις.

Με τις τέσσερις παραπάνω εικόνες τα δημοσιευμένα έργα από τη Ζάκυνθο, που χρονολογούνται στο 15ο αιώνα, γίνονται δεκαεπτά⁸³. Στον αριθμό αυτό μπορούν να προστεθούν πέντε εικόνες του Μουσείου, που πιστεύω ότι θα πρέπει να αναχρονολογηθούν, και άλλες δύο, που σύντομα θα δημοσιευθούν. Από τις προσεισμικές καταγραφές των εικόνων της Ζακύνθου και κυρίως τις σημειώσεις του Μ. Χατζηδάκη⁸⁴, άλλες δώδεκα εικόνες που κάρηκαν στη σεισμοπυρκαγιά του '53 (από τις επτά

υπάρχουν φωτογραφίες) φιλοτεχνήθηκαν τον ίδιο αιώνα, παρουσιάζεται δηλαδή ένα σημαντικό σύνολο τριάντα έξι εικόνων του 15ου αιώνα, χωρίς να συνυπολογίσουμε τις εικόνες παλαιών ιδιωτικών συλλογών, πολλές από τις οποίες προέρχονται από τη Ζάκυνθο⁸⁵, αριθμός εντυπωσιακός σε σχέση με τις εικόνες της ίδιας περιόδου που σώθηκαν στην Κεφαλονιά και την Κέρκυρα⁸⁶. Είναι γνωστό ότι με την άλωση του Χάνδακα το 1669 μεγάλος αριθμός προσφύγων κατέφυγε στη Ζάκυνθο, όπως και στα άλλα νησιά, μεταφέροντας ότι πολυτιμότερο είχαν, έτσι ώστε η Ζάκυνθος και η Κέρκυρα έγιναν «ο σημαντικότερος αποθέτης» των έργων τέχνης της Κρήτης, όπως χαρακτηριστικά έγραψε ο Μ. Χατζηδάκης⁸⁷.

Στην επιλογή και μεταφορά των καλλιτεχνημάτων από τους πρόσφυγες θα διακρίνουμε τέσσερις κατηγορίες: α) Ιστορικές εικόνες, κατεξοχήν κειμήλια, όπως η Παναγία της Επισκοπιανής και ο άγιος Γεώργιος, και άγια λείψανα, που μετέφεραν ως επί το πλείστον ιερείς ή εκκλησιαστικοί επίτροποι. β) Εικόνες και κειμήλια ναών, κυρίως συντεχνιών. γ) Εικόνες που είχαν στην κατοχή τους ζωγράφοι πρόσφυγες, όπως ο Λέος Μόσκος, ο Φραγκίσκος Καλέργης, ο Μιχαήλ Αγαπητός. δ) Οικογενειακά κειμήλια, εικόνες ιδιωτικής ευσέβειας ή ιδιωτικών ναών.

Πα τις εικόνες των δύο πρώτων κατηγοριών, που πιθανώς περιελάμβαναν και εικόνες του 15ου αιώνα, επιδιώχθηκε η ίδρυση στη χάρη τους νέου ναού και κατά συνέπεια υπήρξαν κάποιες αρχαικές μαρτυρίες⁸⁸. Στην τρίτη κατηγορία πιθανότατα ανήκουν παλαιές εικόνες και κυρίως εικόνες γνωστών ζωγράφων, ενυπόγραφες ή όχι⁸⁹. Τέλος, στην τέταρτη κατηγορία λογικό

80. Ό.π., αριθ. 79, σ. 292, πίν. 162, 163.

81. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 13), αριθ. 23, πίν. 22. Στην εικόνα αυτή, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, τα χέρια της Παναγίας με τα κονδυλénια δάκτυλα, των οποίων δεν διακρίνονται οι άρθρώσεις, έχουν πανομοιότυπη απόδοση.

82. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 64), αριθ. 81, πίν. 166. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, αριθ. 80, σ. 432 (L. Evseyeva).

83. Βλ. υποσημ. 1.

84. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Ζακύνθου* (Εισαγωγή).

85. Παράδειγμα ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων της Συλλογής Λοβέρδου. Πιθανώς μεγάλο μέρος της Συλλογής Λοβέρδου προέρχεται από τη Ζάκυνθο, αλλά και άλλες, όπως κατ' επανάληψη έγραφε ο Ντ. Κονόμος. Βλ. επίσης Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 73), σποράδην, όπου αναφέρονται αγορές του Μουσείου Μπενάκη και του Βυζαντινού Μουσείου από τον αρχαιοπώλη Θ. Ζουμπουλάκη, με προσέλευση τη Ζάκυνθο.

86. Ας σημειωθεί ότι δώδεκα από τις τριάντα έξι εικόνες προσγρά-

φονται στον Άγγελο, το ένα τρίτο δηλαδή, ενώ ο αριθμός αυτός αποτελεί το ένα τέταρτο από το συνολικό αριθμό των έργων του, ενυπογράφων ή αποδιδόμενων, Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1987, σ. 147-154.

87. *ΙΕΕ ΙΑ'*, σ. 263. Σχετικά με τον αριθμό κρητών ζωγράφων που εγκαταστάθηκαν στα Ιόνια νησιά, με στατιστικά στοιχεία, βλ. ανακοίνωση της Ε. Δρακοπούλου στο ΣΤ Πανιώνιο Συνέδριο, Ζάκυνθος 1997.

88. Πα την αφέρωση εικόνων και κειμηλίων από ιερείς ή εκπαιδευτικούς συντεχνιών βλ. Ντ. Κονόμος, *Έκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, σ. 69, 73, 129-130, 141-142. Ο ίδιος, *Κρήτη και Ζάκυνθος*. Λ.Χ. Ζώης, Κρήτες εν Ζακύνθω, *ΕΕΚΣ Α'* (1938). Ο ίδιος, *Ναοί Κρητών εν Ζακύνθω*, *ΕΕΚΣ Γ'* (1940), σ. 179-186.

89. Ο Μιχαήλ Αγαπητός μετέφερε την Παναγία τη Γοργοεπήκοο, στη χάρη της οποίας άφησε στη διαθήκη του εντολή ίδρυσης ναού, αλλά και τον ένθρονο Παντοκράτορα του Αγγέλου, Λ.Χ. Ζώης, Άγαπητός Μιχαήλ, *Ιεροκήρυξ εκ Κρήτης, Ραδάμανθς ΙΓ'*

είναι ότι θα μετακινήθηκαν πιο πρόσφατα και κατά συνέπεια σε καλύτερη διατήρηση έργα. Οι ίδιες όμως κατηγορίες ίσχυσαν και για την Κέρκυρα, χωρίς να αποδώσουν έναν ανάλογο αριθμό εικόνων της περιόδου που εξετάζουμε.

Για μιαν εύλογη ερμηνεία θα πρέπει να συνεξετασθούν και τα ιστορικά δεδομένα που αφορούν τη Ζάκυνθο. Από τα μέσα του 15ου αιώνα, με την επανίδρυση από τον Λεονάρντο Τόκκο της επισκοπής Κεφαλληνίας και την παρουσία της ορθόδοξης συζύγου του Μέλισσας στη Ζάκυνθο, ιδρύεται σημαντικός αριθμός μονών και ναών. Από το 1460 έως το 1478 φθάνει στη Ζάκυνθο σημαντικός αριθμός προσφύγων από την Πελοπόννησο, αλλά και την Κωνσταντινούπολη⁹⁰. Το 1479 οι Τούρκοι καταστρέφουν το νησί και πολλοί κάτοικοι φεύγουν, αλλά μετά το 1482, που περιέρχεται στη δικαιοδοσία της Βενετίας, επιδιώκεται νέος εποίκισμός και εγκατάσταση των μισθοφόρων στρατιωτών με τις οικογένειές τους, αρχηγός των οποίων είναι ο Θεόδωρος Παλαιολόγος⁹¹. Μέχρι το τέλος του αιώνα καταφθάνουν βυζαντινές οικογένειες, αλλά και πρόσφυγες από την Ιταλία, εξαιτίας των εμφύλιων πολέμων, και την Κύπρο, έτσι ώστε το 1499 σε έκθεση του βενετού προβλεπτή αναφέρεται ότι στον Καστρολόφο και τον Αιγιαλό ζούσαν 800 ψυχές, ενώ σε απόφαση της βενετικής Γερουσίας της ίδιας χρονιάς αναγράφεται ότι στο νησί υπήρχαν 1.500 οικογένειες. Μετά την κατάληψη από τους Τούρκους της Πύλου, της Μεθώνης, της Κορώνης και της Ναυπάκτου, νέος αριθμός προσφύγων προστίθεται. Σε όλες τις πληθυ-

σμακές απογραφές των Ιονίων η Ζάκυνθος υπερέχει αριθμητικά των άλλων νησιών μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα⁹². Παράλληλα, τα ταξίδια στη Δύση είναι συνήθη, κυρίως για τους *stradioti* και τους αρχηγούς τους. Το 16ο αιώνα ανθεί το σταφιδεμπόριο, υπάρχει οικονομική ευρωστία και η πόλη έχει μεγάλο αριθμό εκκλησιών, που και αυτές είναι γεμάτες εικόνες⁹³. Ήδη από τον αιώνα αυτό λειτουργούν σχολές ή εργαστήρια ζωγραφικής⁹⁴, γεγονός που μαρτυρεί υψηλό πνευματικό και καλλιτεχνικό επίπεδο.

Με τα δεδομένα αυτά γίνεται προφανές ότι, αφ' ενός τα αλληπάλληλα κύματα προσφύγων ήδη από το 15ο αιώνα μπορεί να μετέφεραν εικόνες από την Κωνσταντινούπολη, την Πελοπόννησο ή την Κρήτη, αφ' ετέρου ότι κατά τον επόμενο αιώνα ενδεχομένως κάποιοι κρήτες ζωγράφοι εργάζονταν στο νησί ή δέχονταν παραγγελίες για τους ναούς του. Και, ακόμη, ζακύνθιοι έμποροι που ταξίδευαν στη Δύση πιθανώς αγόραζαν εικόνες, που μετέφεραν στη γενέτειρά τους. Η ιστορία που αναγράφεται στο πίσω μέρος κρητικής εικόνας του Μουσειού Ζακύνθου με την παράσταση έφιππου του αγίου Γεωργίου: *1540 εμετεκομίσθη από ... Μάνην εις την Βενετιαν / από τον Ανδρέαν Κοσμά Κ... τάκη / 1598 εφέρθη εις Ζάκυνθον από / κόντε Δημήτριον όθεν εκατόκη / και επισκευάσθη δε παρά Διονυσίου Νικολάου Πουπλίκολα τω 18.*⁹⁵, είναι ενδεικτικό παράδειγμα της περιπέτειας των εικόνων.

Πάτρα, Ιανουάριος 2000

(1928). Ο ίδιος στο ομώνυμο λήμμα, *Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου*, Α', Αθήνα 1963. Όσον αφορά την οικογένεια Καλέργη, που εγκαταστάθηκε στη Ζάκυνθο μετά την άλωση του Ρεθύμνου το 1644, έχει υποστηριχθεί ότι μετέφερε έργα του Θεοδοκόπουλου, τα οποία αντιγράφηκαν καταρχήν από τον Νικόλαο Καλέργη και στη συνέχεια έγιναν πρότυπα της τοπικής ζωγραφικής του 18ου και του 19ου αιώνα, Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 73), σ. 49-52.

90. Γενικά για την ιστορία της περιόδου βλ. Π. Χιώτης, *Ιστορικά άπομνημονεύματα τής νήσου Ζακύνθου*, 1-2, Κέρκυρα 1849, 1858. Λ.Χ. Ζώης, *Ιστορία τής Ζακύνθου*, Αθήνα 1955. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία τοῦ νέου Ἑλληνισμοῦ*, Γ', Θεσσαλονίκη 1968.

91. Κ.Δ. Μέρτζιος, *Περί Παλαιολόγων καί ἄλλων εὐγενῶν Κωνσταντινουπολιτῶν, Γέρας Κεραμοπούλλου*, Αθήνα 1953, σ. 355-372. Μ. Κολυβά, Θεόδωρος Παλαιολόγος, αρχηγός μισθοφόρων

στρατιωτῶν καί διερμηγέας στήν ὑπηρεσία τῆς Βενετίας (1452-1532), *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 138-168.

92. Χρ. Μάλτζου, Λατινοκρατούμενες ἑλληνικές χώρες, *ΙΕΕΓ*, σ. 215-229.

93. Η συχνή και έντονη σεισμική δραστηριότητα στο νησί συνετέλεσε στις συνεχείς επισκευές και ανακατασκευές των ναών, ώστε σήμερα δεν υπάρχουν επαρκή αρχαιολογικά δεδομένα για τη χρονολογική τεκμηρίωση των εκκλησιών. Η πληροφορία περιλαμβάνεται σε περιγραφή του ιταλού περιηγητή G. Zuallardo το 1586, βλ. Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, 1, Αθήνα 1972, σ. 421.

94. Κονόμος, ό.π. (υποσημ. 33), σ. 51. Επίσης Λ.Χ. Ζώης, Κρήτες καλλιτέχναι ἐν Ζακύνθῳ, *Κρητική Στοά*, Γ', Ηράκλειον 1911, σ. 71 κ.ε.

95. Μυλωνά, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 78, σ. 210-211.

Myrto Georgopoulou-Verra

FIFTEENTH-CENTURY ICONS IN ZAKYNTHOS

During the course of organizing the exhibition in honour of Academician Manolis Chatzidakis, in the Zakynthos Museum in 1996, and the partial reorganizing of icons in the permanent exhibition, some of the fifteenth century were presented for the first time or others already on display and recently published were redated.

This article discusses four such icons, three of which are unknown in the bibliography.

1. The Annunciation to the Virgin (0.63×0.93 m) has a richly architectural background that transfers the principles of Palaeologan painting more faithfully than other examples dated in the first half of the fifteenth century. Iconographically the movement of the angels is related to that in the Ochrid icon dated in the fourteenth century, while stylistically it is associated with examples of figures from icons of c. 1400.

2. St George the Dragon-Slayer, on foot (1.95×0.96 m), an icon overpainted in the seventeenth century which was found after cleaning to be an excellent work displaying close affinity with the icon in the treasury of the Patmos monastery, the icon in the Benaki Museum –which has been attributed to the painter Angelos– and a leaf of a diptych in the Latsi Collection, all works of the first half of the fifteenth century.

3. The Virgin of the Passion (0.83×0.71 m) renders the familiar iconographic type elaborated by Cretan painters in the fifteenth century. Although badly damaged, the work dis-

plays close affinity with icons of the cycle of the art of Andreas Ritzos and can be dated c. 1500.

4. The Madre della Consolazione (0.60×0.45 m), although badly damaged, is of exquisite art with iconographic details encountered in icons dated to the second half of or the late fifteenth century.

These four icons dating from the fifteenth century increase the appreciable total of works of this period in Zakynthos, to which should be added those that were lost in the 1953 earthquake and conflagration but are known from photographs or descriptions, as well as others from Zakynthian private collections that were sold in Athens (Loverdos Collection *et al.*).

It is well known that with the fall of Candia (mod. Herakleion) to the Ottomans in 1669, a large number of refugees fled to the Ionian Islands, bringing their precious belongings with them, and, as Manolis Chatzidakis perspicaciously observed, Zakynthos and Corfu in particular became 'the most important repository of works of art of Crete'. However, neither in Corfu nor in the other Ionian Islands is such a corpus of fifteenth-century works encountered. A possible explanation of this fact lies in the historical circumstances in Zakynthos, the arrival of refugees not only after the conquest of Crete but from the late fifteenth century onwards, the economic development from the sixteenth century onwards and the presence from that period of painters and painting workshops on the island.