

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

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



Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου

Γιώργος ΚΑΚΑΒΑΣ

doi: [10.12681/dchae.300](https://doi.org/10.12681/dchae.300)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΚΑΒΑΣ Γ. (2011). Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 153-166. <https://doi.org/10.12681/dchae.300>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου

---

Γιώργος ΚΑΚΑΒΑΣ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 153-166

ΑΘΗΝΑ 2001

## ΚΡΗΤΙΚΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟΥ

Σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας ανήκει ένα τρίπτυχο με πέντε σκηνές Δωδεκαορτού<sup>1</sup>. Το μέγιστο ύψος του, μαζί με το αυτόξυλο σκαλιστό πλαίσιο, είναι 36,7 εκ., ενώ το συνολικό πλάτος του φθάνει τα 48,5 εκ. Το έργο έχει καθαριστεί πρόσφατα χωρίς επεμβάσεις στη ζωγραφική επιφάνεια και χωρίς συμπληρώσεις στα σημεία που έχουν φθαρεί με την πάροδο του χρόνου. Κατευθείαν πάνω στο ξύλο έχει τοποθετηθεί ένα λεπτό στρώμα γύψου, που χρησιμεύει ως προετοιμασία για τη στερέωση αφ' ενός του χρυσού κάμπου και αφ' ετέρου των χρωμάτων τέμπερας και αυγού. Στην παρούσα δημοσίευση θα εξεταστεί η εικονογραφία των παραστάσεων, ενώ οι παρατηρήσεις που αφορούν την τεχνολογία και το ξυλόγλυπτο πλαίσιο θα βοηθήσουν ώστε να ενταχθεί το έργο στο χώρο και το χρόνο δημιουργίας του. Παράλληλα, θα ανιχνευθούν οι λόγοι που οδήγησαν τον καλλιτέχνη στην επιλογή των συγκεκριμένων ευαγγελικών επεισοδίων.

Όταν το τρίπτυχο είναι ανοιχτό, η χαρμόσυνη σκηνή της Γέννησης δορυφορείται από τον Ευαγγελισμό, την πρώτη έκφραση της Ενσάρκωσης του Χριστού, και την Υπαπαντή, την πρώτη επίσημη φανέρωση του Μεσσία στον κόσμο (Εικ. 1). Η πρώτη δημόσια θεοφάνεια του Σωτήρα Χριστού στη Βάπτιση και η αποκαλυπτική για τη θεότητα Μεταμόρφωσή του κοσμούν αντίστοιχα το αρι-

στερό και το δεξί φύλλο στην εξωτερική τους πλευρά (Εικ. 3-4)<sup>2</sup>. Όλες οι παραστάσεις προβάλλουν σε χρυσό καλοστιλβωμένο βάθος και συνοδεύονται από επιγραφές με κόκκινα κεφαλαία γράμματα.

Στον Ευαγγελισμό (Εικ. 1) ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος με τον αρχάγγελο Γαβριήλ αριστερά, σε έντονο διασκελισμό, και τη Θεοτόκο όρθια δεξιά. Η Παναγία, στραμμένη προς τα αριστερά, πατεί σε υποπόδιο, μπροστά από ξύλινο χαμηλό κάθισμα χωρίς ράχη, με χρυσοκονδυλιές και κόκκινο κυλινδρικό μαξιλάρι. Κρατεί με το αριστερό το αδράχτι και τη ρόκα με το κόκκινο νήμα και σηκώνει το τυλιγμένο στο ροδοπόρφυρο μαφόριο δεξί της χέρι σε νεύμα αποδοχής, έχοντας μόλις πληροφορηθεί από τον αρχάγγελο το θεϊκό μήνυμα. Ο Γαβριήλ προχωρεί προς την Παναγία κρατώντας στο αριστερό του χέρι μακρύ σκήπτρο και τείνοντας το δεξί προς την εκλεκτή του Θεού σε χειρονομία λόγου. Ψηλά, μέσα από χρυσάκινο τμήμα ουρανού, τρεις δέσμες φωτός, που εκπορεύονται από δίσκο με το Άγιον Πνεύμα, κατευθύνονται προς την κεφαλή της. Η σκηνή, όπως δηλώνει το ψηλό καλλιγραφημένο δένδρο, διαδραματίζεται σε ανοιχτό χώρο με πράσινο μαρμαρίνο δάπεδο, μπροστά σε τοίχο με τετράγωνες κόγχες, που ενώνει δύο παραδοσιακά ψηλά κτίρια –σώζεται μόνο το περίτεχνο οικοδόμημα πίσω από το θρόνι της Παναγίας.

1. Η παρούσα μελέτη στηρίχθηκε κυρίως σε δημοσιεύσεις του αείμνηστου Μανόλη Χατζηδάκη, που πρώτος έθεσε τις βάσεις για την έρευνα της κρητικής ζωγραφικής του 15ου και του 16ου αιώνα. Οι σοφές παρατηρήσεις και οι πολύτιμες επιστημονικές του καθοδήγησαν τον προβληματισμό μου, ενώ η ευτυχής συγκυρία των προσωπικών συναντήσεων και συζητήσεων μορφοποίησε τα συμπεράσματά μου. Σε συνοπτική μορφή η παρούσα δημοσίευση ανακοινώθηκε στο Δέκατο Τρίτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1993, σ. 14. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, τη Μαρία

Καζανάκη, τη Χαρά Κωνσταντινίδη και τον Πάννη Βαραλή για τις συμβουλές και τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις τους στα διάφορα στάδια της μελέτης μου. Στο τέλος του 16ου αιώνα και σε εργαστήριο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη (περ. 1570-1631) αποδίδει το τρίπτυχο η Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη δημοσιεύοντας μόνο την παράσταση της Υπαπαντής (Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 1994, σ. 33, πίν. 23-24).

2. Η πίσω όψη του κεντρικού φύλλου είναι ακόσμητη· έχει προετοιμασία από γύψο και χρωματίζεται με καφεκόκκινο χρώμα.

Η παράσταση του Ευαγγελισμού παρακολουθεί τον καθιερωμένο στην κρητική ζωγραφική τύπο, που, συνεχίζοντας παλαιολόγια παράδοση, έχει ήδη υιοθετηθεί στην τέχνη από τα μέσα του 15ου αιώνα σε πλήθος έργων, από τοιχογραφίες και φορητές εικόνες μέχρι μικρογραφίες και βημόθυρα<sup>3</sup>. Η μορφή και το σχήμα του ξύλινου χωρίς ερεισίνωτο θρόνου με το χαρακτηριστικό μαξιλάρι, τα πλούσια παλαιολογίζοντα αρχιτεκτονήματα του βάθους και ιδιαίτερα το ψηλό πολυτελέστατο οικοδόμημα με το πεσοστήριχτο προστώ και το αέτωμα στη στέγη, είναι στοιχεία που απαντούν σε έργα της κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα.

Πράγματι, η εικονογραφική απόδοση του Ευαγγελισμού επαναλαμβάνει σε όλες τις λεπτομέρειες την ίδια παράσταση στις περιθωριακές σκηνές της Δέησης του Νικολάου Ρίτζου (μυρία 1446-πέθανε πριν από το 1507) στο Σεράγεβο<sup>4</sup> και της ένθρονης Παναγίας με τους αγγέλους στο Μουσείο Μπενάκη, που αποδίδεται στον

ίδιο κύκλο<sup>5</sup>, καθώς και σε φύλλο τριπτύχου της Temple Gallery στο Λονδίνο, που προσγράφεται στο χρωστήρα του ίδιου ζωγράφου<sup>6</sup>. Ο τύπος αυτός, που υιοθετείται αρχικά από τον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά (περ. 1485-1559) το 1535 στην ομώνυμη τοιχογραφία και στην εικόνα Δωδεκαόρτου στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος<sup>7</sup>, επικρατεί στη συνέχεια σε όλο το 16ο αιώνα<sup>8</sup>. Το ίδιο πρότυπο αναπαράγουν για τη σκηνή του Ευαγγελισμού και οι δύο μεγάλοι κρητικοί καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός (περ. 1535-1592 ή 1593) στην εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας<sup>9</sup> και ο Γεώργιος Κλόντζας (περ. 1530-1608) σε δύο τρίπτυχα<sup>10</sup>.

Στη Γέννηση (Εικ. 1-2) ακολουθείται απλοποιημένος ο εικονογραφικός τύπος μιας ομάδας ιταλοκρητικών εικόνων του 15ου αιώνα, με αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα τις εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών<sup>11</sup>, της Βενετίας<sup>12</sup> και της συλλογής Ανδρεάδη στην

3. Βλ. ενδεικτικά Μ. Chatzidakis, *Ikonostas, RbK III*, 1973, στ. 326-354. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, σ. 157. Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο T 737 του Βυζαντινού Μουσείου, *AAA XVII* (1984), σ. 43-72. Μ. Vassilaki, Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery, *The Journal of the Walters Art Gallery* 48 (1990), σ. 77, εικ. 1, σμμ. 7-11.

4. K. Weitzmann - G. Alibegashvili - A. Volskaja - M. Chatzidakis - G. Babić - M. Alpatov - T. Voinescu, *The Icon*, Νέα Υόρκη 1987, σ. 311, εικ. στη σ. 321.

5. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλ. έκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 18, σ. 29-30.

6. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 51, εικ. 4. *Icons: A Sacred Art. 30th Anniversary*, κατάλ. έκθ., Λονδίνο 1989, αριθ. 6, σ. 45-46 (Μ. Vassilaki). Ο ίδιος τύπος απαντά με λεπτομερειακές παραλλαγές σε εικόνα του Μουσείου στο Recklinghausen (Th. Chatzidakis, *L'art des icones en Crète et dans les îles après Byzance*, Charlerois, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1982, αριθ. 9, εικ. 7, με άλλα παραδείγματα του τύπου και ορθή χρονολόγηση στο 15ο αιώνα) και στο αμφιπρόσωπο φύλλο τριπτύχου T 2266 του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών με τη Θεοτόκο του Ευαγγελισμού στη μία όψη (Γ. Κακαβάς, *Τρίπτυχα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Δείγματα ιδιωτικής λατρείας και ευλάβειας*, υπό έκδοση, αριθ. 3), έργα και τα δύο του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα.

7. G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 145.2· διαφέρει μόνο ως προς τη θέση των χειρών της Θεοτόκου. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur la peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24* (1969-1970), εικ. 34.

8. Πα παράδειγμα, στις εικόνες της μονής της Πάτμου (Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. 124, πίν. 62), της μονής Διονυσίου,

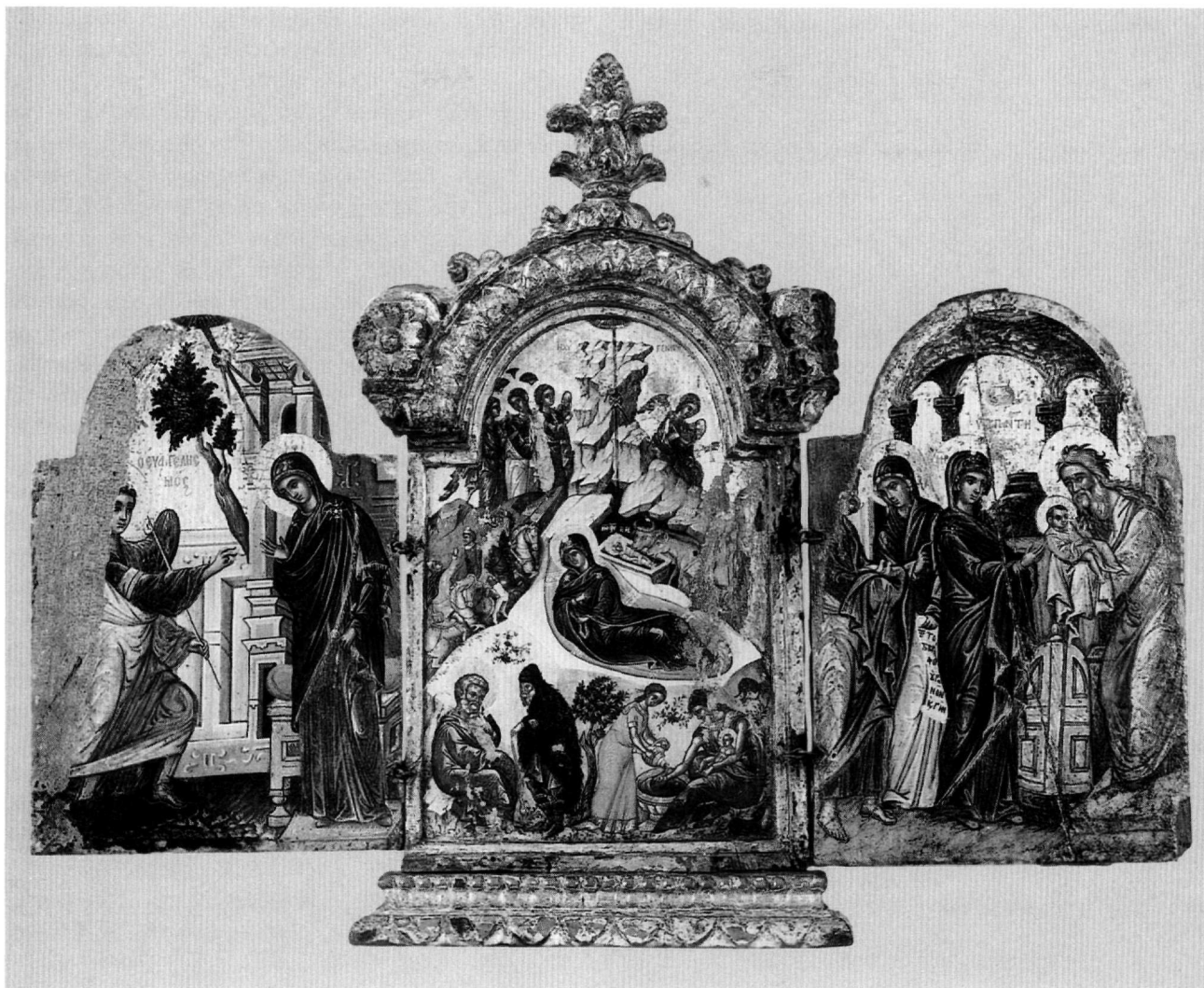
του 1547 (*Το Δωδεκάορτο της Ιεράς Μονής Αγίου Διονυσίου Αγίου Όρους-Αθω*, Λεύκωμα, Αθήνα, χ.χρ., αριθ. 2), του ναού της Παναγίας στο Κάστρο της Λέρου (*Η Παναγία του Κάστρου. Ιστορική και αρχαιολογική διερεύνηση του ναού «Παναγία του Κάστρου» Λέρου*, Αθήνα 1989, σ. 158-159 - Χ. Κουτελάκης) και του Μουσείου Μπενάκη, έργο του Ιωάννη Κυπρίου, του 1581, μόνο που εδώ η Παναγία βαστάζει βιβλίο, από ιταλική επίδραση (Α. Ευγγύπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των εικόνων*, εν Αθήναις 1936, σ. 14-15, πίν. 9Α).

9. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, αριθ. 38, πίν. 28.

10. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. 62, πίν. 42. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Ηράκλειον 1986, σ. 209-249, πίν. Γ'-Δ'. Ο ίδιος τύπος απαντά και στο κρητικό τρίπτυχο του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας με σκηνές Δωδεκαόρτου, που ακολουθεί το ύφος της τέχνης του Γεωργίου Κλόντζα και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα (*Το κάλλος της μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ'-ΙΗ' αιώνων. Από τις συλλογές των πόλεων Μόσχα, Σέργκιεφ Ποσάντ (Ζαγκόρσκ), Τβερ και Ριαζάν*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1995, αριθ. 41, σ. 211-212 - Ι. Κιζλάσοβα).

11. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία με το θεόν. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1998, αριθ. 21, σ. 128-132. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. 25, σ. 92-95.

12. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 13, σ. 30-31, πίν. 17 και V. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1993, αριθ. 12, σ. 62-64, με νέες παρατηρήσεις.



Εικ. 1. Κρητικό τρίπτυχο. Ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση και η Υπαπαντή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

Αθήνα (πρώην Volpi)<sup>13</sup>. Συγκεκριμένα, από τον τύπο αυτό υιοθετούνται στο αθηναϊκό τρίπτυχο το ορεινό τοπίο με τον πυραμιδωτό μεσαίο βράχο, το λευκό πλάτωμα με την μισοξαπλωμένη Παναγία μπροστά στο σπήλαιο, με την κτιστή φάτνη και τα δύο ζώα, κάτω τα δύο θέματα, του Ιωσήφ με το γέροντα βοσκό και του λουτρού του Βρέφους, πάνω αριστερά οι τρεις μάγοι καβαλάρηδες και ο χορός των αγγέλων, και από την άλ-

λη πλευρά του βράχου ο ευαγγελισμός του ποιμένα και το μικρό βοσκόπουλο που καθισμένο παίζει τη φλογέρα του, από το οποίο σώζονται ελάχιστα ίχνη. Διαπιστώνεται, επομένως, ότι στα κύρια μοτίβα και τη σύνθεση της παράστασης διατηρείται το καθιερωμένο σχήμα της κρητικής ζωγραφικής, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί μετά την Άλωση, με βάση παλαιολόγιες συνθέσεις<sup>14</sup>. Τα δάνεια από την ιταλική τέχνη περιορίζονται μόνο σε

13. *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1987, αριθ. 30, σ. 166-167 (N. Chatzidakis).

14. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 88-89.



Εικ. 2. Κρητικό τρίπτυχο. Η Γέννηση. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

15. Ό.π., αριθ. 39, σ. 88-89, πίν. 35.

16. Weitzmann κ.ά., ό.π. (υποσημ. 4), εικ. στη σ. 321.

17. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 51, εικ. 4. Vassilaki, ό.π. (υποσημ. 6), αριθ. 6, σ. 45-46.

18. Στην τοιχογραφία του καθολικού (1545/6) και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα (1546), διατηρεί το ίδιο καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, με τη διαφορά ότι τώρα η Θεοτόκος γονατίζει στο πλάτωμα, μπροστά από το σπήλαιο, αντί να είναι μισοξαπλωμένη (Χρ. Πατρινέλης - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία - Εικόνες - Χρυσοσκηνήματα*, Αθήνα 1974, αριθ. 6, σ. 70-71. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, εικ. 83).

19. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 7), εικ. 8.

20. Ό.π., εικ. 35.

21. Ο κρητικός Τζώρτζης στην τοιχογραφία της μονής Διονυσίου, του 1547 (Millet, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 187.3), ο ζωγράφος

διακοσμητικά θέματα, όπως είναι το στρώμα της Παναγίας με τα χρυσά βενετσιάνικα κεντίδια, καθώς και σε λεπτομέρειες του τοπίου, όπως τα δύο μικρά ζώα, το κατσίκι που ξύνεται και ο μαύρος καθιστός σκύλος πίσω από τη μαία (Εικ. 2).

Βέβαια, τον απλοποιημένο αυτό τύπο ο καλλιτέχνης του τριπτύχου θα εμπνεύστηκε, πιθανότατα, από κάποια κρητική εικόνα του 15ου αιώνα, όπως η εικόνα της Πάτμου, του 1480-1500<sup>15</sup>, ή από τις αντίστοιχες παραστάσεις στο περιθώριο της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>16</sup> και στο κεντρικό φύλλο του τριπτύχου της Temple Gallery, που αποδόθηκε στον ίδιο καλλιτέχνη, ο οποίος φαίνεται πως καθιερώνει τον τύπο αυτό της Γέννησης στα τέλη του 15ου αιώνα<sup>17</sup>. Το ίδιο πρότυπο ακολουθεί και ο Θεοφάνης στα πρώιμα έργα του<sup>18</sup>, στην τοιχογραφία της μονής Αναπαυσά στα Μετέωρα, του 1527<sup>19</sup>, και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο της Μεγίστης Λαύρας, περί το 1535<sup>20</sup>. Την παράδοση αυτή επαναλαμβάνουν στα έργα τους, με μικρές αλλαγές στη σύνθεση, και άλλοι καλλιτέχνες του 16ου αιώνα<sup>21</sup>. Τέλος, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο έχουν ζωγραφιστεί δύο εικόνες στη Βενετία, που αποδίδονται στον Δαμασκηνό<sup>22</sup>, καθώς και η ομώνυμη παράσταση στο τρίπτυχο του Κλόντζα στη μονή της Πάτμου<sup>23</sup>.

Η Υπαπαντή (Εικ. 1 και 3)<sup>24</sup>, με την αυστηρή και εύρυθμη δομή, όπως αποδίδεται εικονογραφικά στο τρίπτυχο, ανήκει στον πέμπτο τύπο, σύμφωνα με τη διάκριση του Ανδρέα Ευγγόπουλου<sup>25</sup>. Δεξιά από το θυσιαστήριο, ο δίκαιος Συμεών, κρατώντας με σκεπασμένα τα δυο του χέρια το Βρέφος, σκύβει για να το παραδώσει

Αντώνιος στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη μονή του Αγίου Παύλου, του 1552 (ό.π., πίν. 198.1), καθώς επίσης και ο ανώνυμος καλλιτέχνης της εικόνας στη μονή του Μεγάλου Μετεώρου, του 1552 (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. στη σ. 187).

22. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 30, πίν. 21, αριθ. 39, πίν. 28.

23. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3). Βλ. και τη Γέννηση στο κρητικό τρίπτυχο του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα, *Το κάλλος της μορφής*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 41, σ. 211-212 (Ι. Κιζλάσοβα).

24. Για έγχρωμους πίνακες της Υπαπαντής βλ. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 1), πίν. 23-24.

25. Α. Ευγγόπουλος, *Ἡ Ὑπαπαντή*, *ΕΕΒΣ* 6 (1929), 328 κ.ε. Η. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, ανατύπωση στο *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, *Variorum Collected Studies Series*, Aldershot-Brookfield, ΗΠΑ 1998, σ. 261 κ.ε.

στην Παναγία, που στέκει αντίκρυ, απλώνοντας τα χέρια, έτοιμη να το παραλάβει. Πίσω της ακολουθεί η προφήτις Άννα, *προβεβηκυία έν ημέραις πολλαίς*, κρατώντας ενεπίγραφο ειλητάριο με τη γνωστή φράση: *Τούτο τὸ βρέφος οὐρανὸν και γῆν (έστερέωσεν)*, και ο Ιωσήφ, φέρνοντας στα καλυμμένα από το μιάτιο χέρια του ζεύγος περιστερών ή τρυγόνων, τη συνήθη προσφορά στο ναό (Λουκ. β, 24 και Λευϊτ. 5, 11). Ανάμεσα και πίσω από τις πυκνά παρατεταγμένες σε ένα επίπεδο μορφές φαίνονται τα κτίρια που ορίζουν τον τόπο της σκηνης: το χαμηλό τέμπλο με την απλή χρυσοσκάλιστη δίφυλλη θύρα, η αγία τράπεζα με τη χρυσοκέντητη κόκκινη ενδυτή, το πράσινο μαρμάρινο σύνθρονο και το τετρακίονιο θολοσκεπάστο κιβώριο με τα φλογόσχημα κιονόκρανα και τη γυάλινη αναμμένη καντήλα. Το δάπεδο καλύπτεται από πορτοκαλοκόκκινο μάρμαρο με κόκκινες φλεβώσεις, ενώ πίσω από τον Συμεών και τον Ιωσήφ την παράσταση κλείνουν δύο οικοδομήματα, από τα οποία, σήμερα, σώζονται ελάχιστα ίχνη.

Ο τύπος αυτός με το Βρέφος στα χέρια του Συμεών, που έχει επικρατήσει στην τέχνη από το 14ο αιώνα, καθιερώνεται από τους κρητικούς ζωγράφους έναν αιώνα αργότερα. Συγγενέστερες, αν όχι ταυτόσημες, με την παράσταση του τριπτύχου μας είναι η μικρογραφημένη σκηνή του Νικολάου Ρίτζου, στο περιθώριο της εικόνας του στο Σεράγεβο<sup>26</sup>, η εικόνα του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, που σχετίζεται με τον κύκλο του ίδιου καλλιτέχνη<sup>27</sup>, και η ανάλογη εικόνα στη μονή της Πάτμου<sup>28</sup>, όλα έργα του τέλους του 15ου αιώνα. Την ίδια σύνθεση με την ίδια τάξη και ευρυθμία επαναλαμβάνουν τόσο ο Θεοφάνης στην τοιχογραφία της μονής Αναπαυσά, του 1527<sup>29</sup>, και στις εικόνες από τα Δωδεκάορτα της Μεγίστης Λαύρας<sup>30</sup> και της μονής Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος, περί το 1546<sup>31</sup>, όσο ο

ανώνυμος καλλιτέχνης στην εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Διονυσίου, του 1547<sup>32</sup>, και ο Αντώνιος στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή του Αγίου Παύλου στον Άθωνα, του 1552<sup>33</sup>. Ο τύπος αυτός γνωρίζει μεγάλη διάδοση και σε έργα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, όπως στις εικόνες της συλλογής Σπηλιάς Κισσάμου στην Κρήτη<sup>34</sup>, της μονής Σινά, που φέρει πλαστή υπογραφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού και χρονολογία 1571<sup>35</sup>, της Βενετίας, που αποδίδεται στον Δαμασκηνό<sup>36</sup>, καθώς και στο τρίπτυχο του Κλόντζα στην Πάτμο<sup>37</sup>.

Η Βάπτιση στο αθηναϊκό τρίπτυχο (Εικ. 3) ακολουθεί το βασικό εικονογραφικό τύπο της κρητικής ζωγραφικής, του οποίου οι ρίζες βρίσκονται και πάλι στην τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων<sup>38</sup>. Στον τύπο αυτό ο Πρόδρομος στην αριστερή όχθη σκύβει έντονα και αγγίζει με το χέρι του την κεφαλή του Θεανθρώπου, ο οποίος στο κέντρο της σύνθεσης ευλογεί με το χέρι στραμμένο στα νερά του Ιορδάνη, ενώ δέσμη ακτίνων, που εκπορεύεται από τμήμα ουρανού και περιλαμβάνει δίσκο με το Άγιον Πνεύμα, λογχίζει κατακόρυφα το χρυσό κάμπο. Πλάι στον Ιωάννη, στη ρίζα δένδρου που φυτρώνει δίπλα στην όχθη, είναι ακουμπισμένη η αξίνα, η οποία σχετίζεται με το κήρυγμά του (Ματθ. γ, 10 και Λουκ. γ, 9). Στην απέναντι όχθη, από τη σειρά των τεσσάρων σεβιζόντων αγγέλων, που, στοιχισμένοι επάλληλα, έχουν τα χέρια τους σκεπασμένα με τα λέντια, ο τελευταίος υψώνει το κεφάλι και ατενίζει το Άγιον Πνεύμα. Μέσα στον ποταμό, εκτός από την προσωποποίηση του Ιορδάνη (*Ψαλμ.* 113 (114), 3) και τα πολλά ψάρια, ζωγραφίζεται και ένα φίδι, κατάλοιπο, προφανώς, από την απεικόνιση της πλάκας του ομολόγου των προπατόρων με τους φιδόσχημους δαίμονες, που είχε ρίξει εκεί ο διάβολος και κάηκε, όταν πάτησε πάνω του ο Χριστός<sup>39</sup>. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο έχει απει-

26. Weitzmann κ.ά., ό.π. (υποσημ. 4).

27. *Metropolitan Museum of Art, A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, Νέα Υόρκη 1940, πίν. 1.

28. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. 26, σ. 78-79, πίν. 24.

29. M. Chatzidakis, *Les debuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrécque, Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, εικ. 70.

30. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 7), εικ. 36.

31. Πατρινέλης κ.ά., ό.π. (υποσημ. 18), αριθ. 7, σ. 72-73.

32. *Το Δωδεκάορτο της Ιερᾶς Μονῆς Αγίου Διονυσίου*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 3.

33. Millet, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 188.3.

34. M. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του νομού Χανίων*, Αθήνα 1975, αριθ. 23.

35. Οι μορφές της εικόνας θυμίζουν την τέχνη του Θεοφάνη (*Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Αθήνα 1990, σ. 129-130, εικ. 89).

36. Α. Ευγρόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Αθήνα 1957, πίν. 39.1. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 40, σ. 63, πίν. 29.

37. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. 62, πίν. 42.

38. Βλ. χαρακτηριστικά την ψηφιδωτή Βάπτιση στο παρεκκλήσιο της Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη, γύρω στο 1310 (N. Χατζηδάκη, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, αριθ. 170, σ. 253-254).

39. Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακνόρογλου*, Αθήνα 1980, αριθ. 56, σημ. 1.

κονιστεί σε ανεπτυγμένη μορφή στην τοιχογραφία της Βάπτισης στον εξωνάρθηκα της Gračanica στη Σερβία, του πρώτου μισού του 16ου αιώνα, παράσταση που ακολουθεί παλαιολόγια πρότυπα και μμείται εικόνες<sup>40</sup>.

Ο τύπος αυτός της Βάπτισης, γνωστός ήδη από μια σειρά εικόνων του 14ου αιώνα<sup>41</sup>, είναι ταυτόσημος με τον τύπο που διασώζουν κρητικά έργα του 15ου αιώνα, όπως η εικόνα του οίκου Sotheby's<sup>42</sup> και οι εικόνες T 542<sup>43</sup> και T 91 του Βυζαντινού Μουσείου<sup>44</sup>. Την ίδια παράδοση υιοθετεί και ο Θεοφάνης στην εικόνα από το Δωδεκάορτο στη μονή της Λαύρας<sup>45</sup> και στην τοιχογραφία του νάρθηκα στη μονή Σταυρονικήτα, του 1545/6<sup>46</sup>, καθώς και στην εικόνα της μονής Παντοκράτορα, που αποδόθηκε πρόσφατα στο περιβάλλον του κρητικού ζωγράφου<sup>47</sup>, ενώ επαναλαμβάνουν ο άγνωστος καλλιτέχνης μιας εικόνας στο Μουσείο του Recklinghausen, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα<sup>48</sup>, ο Γεώργιος Κλόντζας στο τρίπτυχο της Πάτμου<sup>49</sup> και ο ανώνυμος κρητικός ζωγράφος στο τρίπτυχο του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας, που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα<sup>50</sup>.

Η Μεταμόρφωση, η οποία φαίνεται όταν το τρίπτυχο είναι κλειστό (Εικ. 4), δεν ξεφεύγει σε γενικές γραμμές από την καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος, όπως αυτή διαμορφώνεται από τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου και του 16ου αιώνα, με βάση παλαιολόγια πρότυπα<sup>51</sup>. Στο κέντρο της σύνθεσης, πάνω στη βραχώδη κορυφή του όρους Θαβώρ, μέσα σε χρυσάκινη ελλειψοειδή δόξα, που πλουτίζεται με ακτινωτά τριγωνικά

σχήματα<sup>52</sup>, στέκει ο Χριστός. Ευλογεί με το δεξί του χέρι και κρατεί λευκόχρυσο κλειστό ειλητήριο στο αριστερό. Εκατέρωθεν, σε κορυφές βουνών, έχουν εμφανιστεί και κλίνουν ευλαβικά προς το μέρος του Σωτήρα ο Ηλίας, αριστερά, κρατώντας ειλητήριο με την επιγραφή: *Ὁ Διὰ νόμου κ(αί) / προ/φριτῶν / λαλί/σας*, κείμενο που σπάνια υπομνηματίζει την παράσταση, και ο Μωυσής, δεξιά, με τις πλάκες του νόμου. Στη ρίζα του βράχου οι τρεις μαθητές, Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος, πεσμένοι καταγής, τυφλωμένοι από τη θεία λάμψη, αποδίδονται σε ανάστροφες στάσεις, ενδεικτικές του φόβου τους μπροστά στη θεοφάνεια<sup>53</sup>. Οι κινήσεις τους μάλιστα είναι τόσο βίαιες, ώστε τα σανδάλια τους λύθηκαν και έφυγαν από τα πόδια τους. Μονάχα ο Πέτρος, αριστερά, ανασηκώνεται γεμάτος δέος και ετοιμάζεται να μιλήσει στον Κύριο<sup>54</sup>.

Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα απαντά σε μια σειρά κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τη Μεταμόρφωση του Μουσείου Μπενάκη<sup>55</sup>. Επιπλέον, όμοια είναι η έκκεντρη δόξα που περιβάλλει τη μορφή του Χριστού στην ομώνυμη παράσταση του πλαισίου στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>56</sup>, ενώ από την ίδια παράδοση αντλούν και τα δύο έργα για την απόδοση του Χριστού, του Μωυσή και των μαθητών με τις έντονα κινημένες στάσεις. Πανομοιότυπη είναι και η απόδοση των τριών μαθητών στις εικόνες Δωδεκαορτου του Θεοφάνη στη Μεγίστη Λαύρα<sup>57</sup>, στη μονή Σταυρονικήτα<sup>58</sup> και στην εικόνα της μονής Παντοκράτορα, που αποδόθηκε πρόσφατα στο χρωστήρα του (1535-1546)<sup>59</sup>, του Αντωνίου

40. B. Todić, *Gračanica. La peinture*, Βελιγράδι 1998<sup>2</sup>, σ. 390, εικ. 121.

41. Όπως για παράδειγμα οι εικόνες από την Αχρίδα (Weitzmann κ.ά., ό.π. (υποσημ. 4), εικ. στη σ. 170) και το Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π. (υποσημ. 21), σ. 56, εικ. στη σ. 57).

42. *Sotheby's, Icons and Russian Pictures and Works of Art*, Λονδίνο, 30 Νοεμβρίου 1990, αριθ. 438, σ. 190.

43. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 11), αριθ. 24, σ. 90-91.

44. Αδημοσίευτη.

45. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 7), σ. 323, εικ. 37.

46. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 18), εικ. 7.

47. *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, σ. 121, εικ. 61 (Τ. Παπαμαστοράκης).

48. G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1963, σ. 63-64, πίν. 31.

49. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 37).

50. *Το κάλλος της μορφής*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 41, σ. 211-212 (Ι. Κιζιλάσοβα).

51. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Παρίσι 1916, σ. 216 κ.ε. Α. Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 18-22, πίν. 18.

52. Το σχήμα της δόξας με το τρισάκτινο αστέρι στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης έχει θεωρηθεί ως επίδραση του κινήματος των Ησυχαστών και γνωρίζει ευρεία διάδοση στο χώρο της Μακεδονίας, αφού η πόλη της Θεσσαλονίκης αποτελούσε το κέντρο της δράσης τους, βλ. Ευγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 51).

53. Οι τρεις μαθητές εικονίζονται στην παράστασή μας με τη σειρά που τους παραδίδει η αφήγηση του Λουκά, περικοπή της οποίας διαβάζεται στον όρθρο της εορτής της Μεταμόρφωσης (Λουκ. θ, 33).

54. Ματθ. ιζ, 4. Μάρκ. θ, 4-5. Λουκ. θ, 33.

55. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 5), αριθ. 26, σ. 36-37, με άλλα παραδείγματα του 15ου αιώνα.

56. Weitzmann κ.ά., ό.π. (υποσημ. 4).

57. Ό.π., σ. 313, εικ. στις σ. 332-333.

58. Βλ. Πατρινέλης κ.ά., ό.π. (υποσημ. 18), αριθ. 9, σ. 76-77. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 18), σ. 78-79, εικ. 87 και σχόλια.

59. Βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατάλ. έκθ., Θεσσαλονίκη 1997, αριθ. 2.74, σ. 139-140 (Ευθ. Τσιγαρίδας). Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, αριθ. 51, σ. 388 και σημ. 17. Παπαμαστο-





Εικ. 3. Κρητικό τρίπτυχο. Η Βάπτιση και η Υπαπαντή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Παύλου<sup>60</sup>, καθώς και στο τρίπτυχο T 400 του Βυζαντινού Μουσείου με σκηνές Δωδεκαόρτου, του τέλους του 16ου αιώνα<sup>61</sup>. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο φαίνεται πως ακολούθησε και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός στην εικόνα της Βενετίας, όπου μάλιστα με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η μορφή του Ηλία με το αναπεπταμένο ενεπίγραφο ειλητάριο<sup>62</sup>. Από τη μέχρι τώρα έρευνά μου, το μόνο πρωιμότερο παράλληλο για την απεικόνιση του προφήτη με το ειλητάριο απαντά στην ανάλογη τοιχογραφία της μονής Βατοπεδίου, του 14ου αιώνα<sup>63</sup>. Είναι πιθανόν, επομένως, ότι τόσο ο Δαμασκηνός, όσο και ο ζωγράφος του τριptyχου μας, να εμπνέονται από κοινά παλαιολόγια πρότυπα, όπως αυτά είχαν βέβαια υιοθετηθεί από τους κρητικούς καλλιτέχνες του 15ου αιώνα<sup>64</sup>.

Στο τρίπτυχο που μας απασχολεί διακρίνονται δύο διαφορετικές «τεχνικές» ή αντιλήψεις ύφους. Συγκεκριμένα, στο κεντρικό φύλλο (Εικ. 1-2) η τεχνική του ζωγράφου παραμένει πιστή στον τρόπο και τις μεθόδους της κρητικής σχολής, όπως διαμορφώθηκαν το 15ο αιώνα. Πράγματι, στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη ο σταρόχρωμος προπλασμός φωτίζεται με λευκές ψιθυιές στα κείρια σημεία για την ανάδειξη των όγκων και με ρόδινες πινελιές, σε πολύ περιορισμένη χρήση, στα μήλα του προσώπου και στο μέτωπο. Επιπλέον, οι πτυχές των ενδυμάτων αποδίδονται αλλού με λεπτές λευκές γραμμές, που σχηματίζουν γωνίες και μικρές κομψές καμπύλες, και αλλού με συμπληρωματικά χρώματα, βαθυγάλο πάνω σε πορφύρο ή ρόδινο, που απλώνονται σε μικρές επιφάνειες. Γενικά η πτυχολογία παρακολουθεί πιστά τη διάπλαση του σώματος ανάλογα με την κίνηση ή τη στάση της κάθε μορφής. Τα χρώματα στα ενδύματα είναι έντονα θερμά σε φωτεινούς τόνους ή λαμπερά ψυχρά με μεταλλικές ανταύγειες και λαμπρύνονται με χρυσογραφίες. Τέλος, διαπρέπει η μικρογραφική δεξιότητα του ζωγράφου, τόσο στη διατύπωση του ήθους και των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των μορφών, όσο και στην επμέλεια με την οποία αποδίδονται

στοιχεία του τοπίου, όπως οι βράχοι, τα φυτά και τα ζώα. Όμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι με παρόμοια τεχνική απαντούν σε εικόνες που έχουν αποδοθεί στον κρητικό Θεοφάνη και στο εργαστήριό του, όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες της μονής Αναπαυσά, του 1527, και της μονής Σταυρονικήτα του 1545/6, καθώς και στις εικόνες Δωδεκαόρτου της Μέγιστης Λαύρας, περί το 1535, και της μονής Σταυρονικήτα, περί το 1546<sup>65</sup>.

Παράλληλα, στα πλάγια φύλλα (Εικ. 1, 3 και 4), οι ολιγοπρόσωπες παραστάσεις αποδίδονται σε μεγαλύτερη κλίμακα και εκτελούνται με τεχνοτροπία που δεν ακολουθεί πιστά την κεντρική παράσταση. Πράγματι, διαφορές παρουσιάζονται στο πλάσμιο των προσώπων και των γυμνών μελών, όπου ο ανοιχτοκάστανος προπλασμός φωτίζεται με λευκές πινελιές στα κείρια σημεία και με ρόδινα σαρκώματα που απλώνονται σε μεγάλη έκταση, αποδίδοντας έτσι με ζωγραφικότερο τρόπο τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της κάθε μορφής. Τα περιγράμματα είναι εντονότερα, πλατιές γραμμές από σκούρο χρώμα ορίζουν βαθιά τις κυματιστές πτυχές στα ενδύματα, ενώ τα φώτα απλώνονται σε μεγαλύτερη έκταση με παχιές λευκές γραμμές, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την πιο ελεύθερη και μαλακή απόδοση των ρούχων. Εντούτοις, και στις παραστάσεις αυτές κυριαρχεί τόσο ο εξπρεσιονιστικός συνδυασμός συμπληρωματικών χρωμάτων, όπως του ροδοπόρφου με το γαλαζοπράσινο, όσο και η μικρογραφική ικανότητα του καλλιτέχνη στη διατύπωση των λεπτομερειών, αναγνωρίσιμη στα άκρα και στα υποδήματα των μορφών, στα αρχιτεκτονήματα, στα αντικείμενα και στα στοιχεία του τοπίου. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ανώνυμος καλλιτέχνης αποδίδει στις συνθέσεις του τις φλεβώσεις στα μαρμάρια δάπεδα και στους κίονες, που απαντούν σε έργα του Θεοφάνη, όπως για παράδειγμα στη σειρά των εικόνων από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα<sup>66</sup>. Ιδιαίτερη εντύπωση, μάλιστα, προκαλούν τα άριστα επεξεργασμένα ψιλόκοκκα και στίλπνά χρώματα της παλέτας του, όπου κυριαρχούν οι σύνθετοι συνδυασμοί της

ράκης, ό.π. (υποσημ. 47), σ. 104-111, εικ. 53. Ο Παπαμαστοράκης αποδίδει στον Θεοφάνη άλλη μία εικόνα από το Σκευοφυλάκιο της ίδιας μονής, ό.π., σ. 113, εικ. 57-58.

60. Millet, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 188.4.

61. *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1994, αριθ. 8, σ. 193 (Χ. Μπαλτο-

γιάννη). Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 11), αριθ. 63, σ. 206.

62. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 41, πίν. 29.

63. Millet, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. 84.2.

64. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 19), σ. 78-79, εικ. 87.

65. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 18-20.

66. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 31.



*Εικ. 4. Κρητικό τρίπτυχο. Η Μεταμόρφωση. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.*

βενετοϊάνικης χρωματικής κλίμακας του 16ου αιώνα, με τους οποίους φαίνεται πως ήταν εξοικειωμένος<sup>67</sup>. Στις σκηνές αυτές είναι έκδηλη η προσπάθεια προοπτικής απόδοσης των αντικειμένων και των κτιρίων, όπως για παράδειγμα το θολοσκέπαστο κιβώριο. Αν και οι φυσιογνωμικοί τύποι βρίσκονται πολύ κοντά στο κλίμα της ζωγραφικής του Θεοφάνη, εντούτοις είναι αποδοσμένοι με τεχνική που όμοιά τους απαντά σε έργα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, όπως στην εικόνα του Ευαγγελισμού στο Μουσείο Μπενάκη, έργο του Ιωάννη Κυπρίου με χρονολογία 1581<sup>68</sup>, σε έργα που αποδίδονται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό, όπως στις εικόνες Δωδεκαόρτου στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας<sup>69</sup>, καθώς και σε έργα που φέρουν την υπογραφή ή αποδίδονται στον Γεώργιο Κλόντζα, όπως για παράδειγμα στο τρίπτυχο της μονής της Πάτμου ή στο τρίπτυχο, που άλλοτε βρισκόταν σε ξένη ιδιωτική συλλογή<sup>70</sup>.

Το κεντρικό φύλλο του τρίπτυχου περιβάλλει αυτόξυλο επιχρυσωμένο πλαίσιο με διακοσμημένη τη στέψη και τη βάση του (Εικ. 1 και 4). Συγκεκριμένα, η τοξωτή επίστεψη συγκροτείται από τρία επάλληλα τόξα με την κορυφή της να απολήγει σε κουκουνάρι και τα πλάγια σε ρόδακες. Η βάση του αποτελείται από τρεις επάλληλες ζώνες διακοσμημένες με κομβία, κυμάτια και φύλλα. Το σχήμα αυτό του ξυλόγλυπτου πλαισίου, που αποτελεί ένα από τα πιο αγαπητά και καθιερωμένα σχήματα των κρητικών τριπτύχων του 16ου αιώνα, όπως δείχνει η

πληθώρα των παραδειγμάτων που σώζονται σε μορφή και συλλογές, σχετίζεται, σύμφωνα με τη Μαρία Βασιλάκη, με εργαστήριο ξυλογλυπτικής που δρούσε στην Κρήτη το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα<sup>71</sup>. Η απόδοση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι, τόσο το τρίπτυχο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στην Galleria Estense της Μόδενα, που χρονολογείται γύρω στο 1567-1569<sup>72</sup>, όσο και το κρητικό τρίπτυχο στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης, του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα<sup>73</sup>, καθώς και μια σειρά τριπτύχων ή φύλλων από τρίπτυχα που φέρουν την υπογραφή του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα ή αποδίδονται σε αυτόν και το εργαστήριό του, έχουν πανομοιότυπη ξυλόγλυπτη διακόσμηση<sup>74</sup>. Σύμφωνα, μάλιστα, με αρκετούς μελετητές, η διακόσμηση αυτή προέρχεται από τη βενετοϊάνικη ξυλογλυπτική παράδοση και αντιγράφει έναν τύπο που είχε πια εγκαταλειφθεί από τους βενετούς ξυλογλύπτες το 16ο αιώνα, εξακολουθούσε όμως να παράγεται στα κρητικά εργαστήρια ξυλογλυπτικής<sup>75</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η καταπληκτική ομοιότητα της ξυλόγλυπτης διακόσμησης του τριπτύχου μας με την αντίστοιχη του τριπτύχου του Θεοτοκόπουλου στη Μόδενα, καθώς και οι ίδιες διαστάσεις τους, φέρνουν ξανά στο προσκήνιο το ερώτημα γιατί το τρίπτυχο της Μόδενα να έγινε αναγκαστικά στη Βενετία, όπως υποστήριξαν ο R. Pallucchini και άλλοι μελετητές<sup>76</sup>, και όχι στην Κρήτη, όπου μάλιστα εξακολουθούσε να είναι του

67. Αναφέρω ενδεικτικά το σμαραγδένιο πράσινο στο φόρεμα της Παναγίας, στους χιτώνες των αγγέλων, των προφητών, του Ιωσήφ και στο μαφόριο της Άννας, το κόκκινο του καδμίου στα μιάτια του Συμεών και των αγγέλων, το ρόδινο στο μιάτιο του Γαβριήλ, του Μωυσή και του Ιωάννη, το ροδοπόρφυρο στο μαφόριο της Παναγίας, το βερικοκί στο φόρεμα της Άννας, στο μιάτιο του Παύλου και το μελιτζανί στο μιάτιο του Ιωσήφ.

68. Ευγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 8).

69. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 9.

70. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 10.

71. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1988, σ. 228 (M. Vassilaki). Ανάμεσα στα κρητικά έργα που διασώζουν περίτεχνο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, παρόμοιο με του τριπτύχου μας, αυτό που μπορεί να θεωρηθεί ως το παλαιότερο δείγμα εντοπίζεται σε τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου του ζωγράφου Στυλιανού ιερέως του Κρητός, που χρονολογείται γύρω στο 1500, βλ. σχετικά N. Chatzidakis, *Triptyque du peintre Stylianos le Crétois, de la collection Abou-Adal, L'Oeil, Magazine international d'art* (Νοέμβρ.-Δεκ. 1996), σ. 42-47, με έγχρωμες φωτογραφίες στις σ. 43-46. *Lumières de l'Orient chrétien, Icones de la Collection Abou-Adal, Genève, Βηρυτός 1997*, αριθ. 9, σ. 50.

72. M. Vassilaki, *Three Questions on the Modena Triptych, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου El Greco of Crete*, Ηράκλειο 1995, σ. 119-132. *El Greco, Identity and Transformation. Crete. Italy. Spain* (επιμ. J. Alvarez Lopera), κατάλ. έκθ., Μιλάνο 1999, αριθ. 6, σ. 351-352 (M. Constantoudaki-Kitromilides).

73. K. Kreidl-Papadopoulos, *Ikonen und Kultobjekte der Ostkirche*, κατάλ. έκθ., Βιέννη 1981, αριθ. 56, έγχρωμη εικόνα του τριπτύχου στο εξώφυλλο του καταλόγου.

74. Βλ. την πιο πρόσφατη δημοσίευση, P.L. Vocotopoulos, *Le triptyque d'Osimo, JÖB 44* (1994), σ. 431-438, πίν. 1, 3-7, ιδιαίτερα στις σ. 435-436 και σημ. 25-37, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

75. Βλ. αντιπροσωπευτικά S. Bettini, *Maistro Menegos Theotokopoulos sgurafos, ArteVen XXXII* (1978), σ. 244-245. Vassilaki, ό.π. (υποσημ. 72), σ. 126-127, 130-131 και σημ. 47.

76. Βλ. ενδεικτικά R. Pallucchini, *Un politico del Greco nella R. Galleria Estense di Modena, BdA XXX* (1937), σ. 389-392. Ο ίδιος, *Il politico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista, RIASA VII*, Ρώμη 1937. H. Wethey, *El Greco and his School*, Princeton 1962, II, σ. 198-200. *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia. 1540-1590*, κατάλ. έκθ., Βενετία 1981, αριθ. 95, σ. 246-251 (R. Pallucchini).



συρμού ο τύπος αυτός πλαισίου<sup>77</sup>. Η παραπάνω επισήμανση ενισχύεται από τη διάδοση των βασικών χαρακτηριστικών του τύπου στα έργα του Κλόντζα, αλλά κυρίως από την αντιγραφή τους στο τρίπτυχο της Βιέννης, στο φύλλο τριπτύχου T 398α του Βυζαντινού Μουσείου με τη Σταύρωση (Εικ. 5)<sup>78</sup> και στο τρίπτυχο που μας απασχολεί. Τα τρίπτυχα αυτά μαζί με πλήθος άλλων πρέπει να έχουν βγει από το ίδιο, πιθανότατα, εργαστήριο ξυλογλυπτικής<sup>79</sup>, που δρούσε στην Κρήτη κατά τη δεύτερη πενήνταετία του 16ου αιώνα<sup>80</sup>. Εξάλλου, από αρχαιακές πηγές πληροφορούμαστε ότι στα αστικά κέντρα της Κρήτης, από το 16ο αιώνα, ο κάθε ξυλόγλυπτης, μέλος της αδελφότητας του Αγίου Ιωσήφ, είχε άμεση συνεργασία με τον αγιογράφο και συχνά ανήκαν και οι δύο στο ίδιο εργαστήριο<sup>81</sup>. Ο John White υποστηρίζει ότι από το 14ο αιώνα και εξής το ξυλόγλυπτο πλαίσιο εκτελείτο μέσα στο εργαστήριο του ζωγράφου, αν και σε αρκετές περιπτώσεις ο ζωγράφος παράγγελε στον ξυλόγλυπτη ένα συγκεκριμένο σχήμα πλαισίου, το οποίο στη συνέχεια επιχρυσώνε ο ίδιος ο ζωγράφος<sup>82</sup>.

Συνοψίζοντας τις παραπάνω παρατηρήσεις και σκέψεις οδηγούμαστε στα εξής συμπεράσματα:

1. Από εικονογραφική άποψη το τρίπτυχό μας χαρακτηρίζεται από ενότητα στην επιλογή των εικονογρα-

Εικ. 5. Μεσαίο φύλλο κρητικού τριπτύχου. Η Σταύρωση. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (T 398α).

77. Βλ. μεταξύ άλλων Μ. Χατζηδάκης, Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική, *ΚρητΧρον Δ'* (1950), σ. 401, 403-404. Ο ίδιος, Τα νεανικά του Θεοτοκόπουλου, *Εποχές*, 4 (Αύγουστος 1963), σ. 5-7. Η. Wethey, El Greco in Rome and the Portrait of Vincenzo Anastagi, *Studies in the History of Art* 13 (1984), σ. 171, όπου αναθεωρεί την προηγούμενη άποψή του και αποδίδει το τρίπτυχο στην κρητική περίοδο του Θεοτοκόπουλου. L. Puppi, Il soggiorno italiano del Greco, *Studies in the History of Art* 13 (1984), σ. 138-141. Ο ίδιος, Ancora sul soggiorno del Greco, *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου El Greco of Crete*, Ηράκλειο 1995, σ. 252. Vassilaki, ό.π. (υποσημ. 75), 119-132.

78. Κακαβάς, ό.π. (υποσημ. 6), αριθ. 22.

79. Αναφέρω ενδεικτικά το αμφιπρόσωπο τρίπτυχο στη Vatican Art Gallery (Α. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Ρώμη 1906, σ. 43-45, εικ. 22. Ο ίδιος, *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana*, Ρώμη 1928, αριθ. 16, σ. 10, πίν. VIII), το τρίπτυχο στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης με τη Δευτέρα Παρουσία και σκηνές Δωδεκα-

όρτου, ό.π. (υποσημ. 27), σ. 6), το τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου T 2851, με την Άκρα Ταπείνωση και αγίους (Κακαβάς, ό.π. (υποσημ. 6), αριθ. 23), καθώς και τα μεσαία φύλλα τριπτύχων της Πάτμου με τη Δευτέρα Παρουσία (Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. 125, σ. 157-158, πίν. 172) και του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (T 2025) με τη Δέηση (Κακαβάς, ό.π., αριθ. 21).

80. Πρβλ. Vassilaki, ό.π. (υποσημ. 72). Ο τύπος αυτός του πλαισίου, ίδιος ή με περισσότερα μαπαρόκ μοτίβα στο διάκοσμο της στέψης και της βάσης, επιβιώνει σε μια σειρά κρητικών τριπτύχων του πρώιμου 17ου αιώνα, βλ. ενδεικτικά *Golden Light. Masterpieces of the Art of Icon*, κατάλ. έκθ., Ghent 1988, αριθ. 12, σ. 45, αριθ. 77, σ. 106.

81. Μ. Καζανάκη, Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αιώνα. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642), *Θησαυράματα* 11 (1974), σ. 251-283.

82. J. White, Carpentry and Design in Duccio's Workshop: The London and Boston Triptychs, *JWarb* 36 (1973), σ. 92-105, ιδιαίτερα 103-104.

φικών τύπων, που έλκουν την καταγωγή τους από το παραδοσιακό θεματολόγιο της κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα, καθιερώνονται στο 16ο αιώνα με τη ζωγραφική, κυρίως, του Θεοφάνη και επιζούν στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα στα έργα κυρίως του Δαμασκηνού και του Κλόντζα. Από τα κύρια χαρακτηριστικά της εικονογραφίας των σκηνών είναι η λιτότητα της αφήγησης, που υπηρετεί τον υπερβατικό χαρακτήρα των συνθέσεων. Μέσα σε αυτές κυρίαρχο στοιχείο είναι η ανθρώπινη μορφή, που δένεται αρμονικά με τα άλλα στοιχεία της παράστασης –κτίρια και τοπίο–σε εύρυθμα και στερεά συνθετικά σχήματα. Επίσης, από τη συγκριτική παρουσίαση των παραστάσεων του τριπτύχου μας με έργα που αποδίδονται με ασφάλεια στον Θεοφάνη και στο εργαστήριό του, διαπιστώθηκε η στενή εικονογραφική και η, ως ένα βαθμό, τεχνοτροπική σχέση με το έργο της ηγετικής αυτής φυσιογνωμίας στην τέχνη του 16ου αιώνα.

2. Από τεχνοτροπική άποψη, στο έργο του ανώνυμου καλλιτέχνη διαφαίνεται ο εκλεκτισμός του, που χαρακτηρίζεται από μια κατά βάση βυζαντινή αντίληψη, με δύο όμως τάσεις. Η πρώτη, στο κεντρικό κυρίως φύλλο, επιστρέφει σε παλαιότερες παλαιολόγιες μεθόδους, όπως αυτές είχαν υιοθετηθεί από τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα, ενώ η άλλη, στα πλάγια φύλλα, μένει πιστή στη μαγιέρα των κρητικών ζωγράφων του 16ου αιώνα, η οποία έχει εμβολιαστεί ως ένα βαθμό από τις αρχές του βενετσιάνικου μαγιερισμού, ειδικότερα σε ό,τι αφορά την αντίληψη της μορφής και του χρώματος.

3. Γενικότερα, το αθηναϊκό τρίπτυχο ξεχωρίζει από άλλα σύγχρονα περίπου έργα με την ισορροπία των συνθέσεων, τη μικρογραφική δεινότητα στην εκτέλεση των λεπτομερειών, κυρίως του τοπίου, το επιμελημένο πλαίσιο, την επιδέξια έως εφευρετική επιλογή στο συνδυασμό των χρωματικών αντιπαράθεσεων ή αποχρώσεων, τη βαθύτατη ιεροπρέπεια στην κίνηση των μεμονωμένων προσώπων, η οποία με ακρίβεια αποτυπώνεται στην πτυχολογία, αποκαλύπτοντας μια ενδιαφέρουσα πτυχή της κρητικής τεχνοτροπίας, αντιπροσωπευτικής για την εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης. Μιας καλλιτεχνικής, θα λέγαμε, γέφυρας ανάμεσα στο δάσκαλο Θεοφάνη

και στους μεγάλους καλλιτέχνες της επόμενης γενιάς, τον Δαμασκηνό και τον Κλόντζα.

4. Όσον αφορά την προσωπικότητα του ζωγράφου, στο έργο του εύκολα διαπιστώνεται αφ' ενός η συνέχιση της παράδοσης της τέχνης του Θεοφάνη και αφ' ετέρου ένας εκλεκτισμός στις επιδράσεις που δέχθηκε από τη μικρογραφική παράδοση του Νικολάου Ρίτζου, χωρίς όμως να μιμείται ποτέ δουλικά τα πρότυπά του. Έτσι, διαφοροποιώντας έντεχνα κάποια από τα παραδοσιακά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της κρητικής ζωγραφικής, κατορθώνει να δημιουργήσει ένα εκφραστικό ιδίωμα, που δύσκολα μπορεί να ταυτιστεί με κάποιο από τα ιδιώματα των επώνυμων καλλιτεχνών, που δρούσαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, με τον επαμφοτερίζοντα πολιτισμό και το γόνιμο καλλιτεχνικό κλίμα.

Επομένως, η εικονογραφία και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, συνελικουρούμενα από την ξυλογλυπτική του πλαίσιο και το καλοσιλβωμένο χρυσό του κάμπου, οδηγούν στην απόδοση του τριπτύχου σε κρητικό εργαστήριο της δεύτερης πεντηκονταετίας του 16ου αιώνα.

Τέλος, αξίζει να τονιστούν τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία επιλέχθηκαν οι πέντε συγκεκριμένες σκηνές του τριπτύχου μας. Αν ο ζωγράφος δεν αντιγράφει κάποιο άγνωστο σε μας πρότυπο, είναι δυνατόν η επιλογή του αυτή να ερμηνευθεί διττά: αφ' ενός οι σκηνές αφηγούνται με χρονολογική σειρά τα κύρια γεγονότα της θείας Οικονομίας, δηλαδή τις πέντε πρώτες μεγάλες σκηνές από τη ζωή του Χριστού, και αφ' ετέρου όλες τους συνδέονται άμεσα με το δόγμα της Ενσάρκωσης. Πράγματι, τον Ευαγγελισμό, την αγγελία της Ενσάρκωσης στην Παναγία, το σύνδεσμο ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο, ακολουθεί στην πιο περίοπτη θέση η Γέννηση, η ενανθρώπηση του Λόγου, ή *μητρόπολις πασών τών έορτών*, σύμφωνα με τον ιερό Χρυσόστομο<sup>83</sup>, που είναι *συνάμα και το δογματικό θεμέλιο της εικονογραφίας της ορθόδοξης Εκκλησίας*. Έπεται η Υπαπαντή, η υποδοχή του νηπίου Ιησού στο ναό από το θεοδόχο Συμεών, που εξαίρει ακόμη περισσότερο την ανθρώπινη φύση που ενεδύθη ο Σωτήρας Χριστός<sup>84</sup>. Στο πίσω μέρος του τριπτύχου ακολουθεί η Βάπτιση, η πρώτη θεοφάνεια, ενώ ο κύκλος των σκηνών κλείνει με τη δεύτερη

83. PG, 63, 821.

84. Σημειώνουσα για το νόημα του δρώμενου είναι η λεπτομέρεια του γυμνού ποδιού του ανακλινόμενου στα χέρια του αρχιερέα

παιδιού, που προεικονίζει τη μελλοντική σταυρική θυσία του Χριστού (Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 33).

θεοφάνεια, τη Μεταμόρφωση του ενσαρκωμένου Χριστού σε Θεάνθρωπο.

Ενδιαφέρον, εξάλλου, παρουσιάζει η απουσία σκηνών από τα Πάθη ή από τα μετά την Ανάσταση γεγονότα. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο ανώνυμος αγιογράφος του αθηναϊκού τρίπτυχου αντιστέκεται στο σύρμό της εποχής του, που επέβαλλε να επιλέγονται θέματα κυρίως από τα Πάθη του Χριστού για να κοσμήσουν τρίπτυχα, όπως εύκολα διαπιστώνεται από τις παραστάσεις που σώζονται στα μέχρι σήμερα γνωστά κρητικά έργα του 15ου και του 16ου αιώνα<sup>85</sup>. Η επιλογή αυτή οφείλεται άραγε στην πρωτοβουλία του ζωγράφου ή

στην επιθυμία του ορθόδοξου παραγγελιοδότη, που ήθελε να έχει στο οικογενειακό του εικονοστάσιο ή να τον συντροφεύει στα ταξίδια του ένα σφαλιστάρι κοσμημένο με παραστάσεις μεστές από το νόημα της ενανθρώπισης του θείου Λόγου, γενόμενος έτσι και ο ίδιος κοινωνός και συμμετοχος αυτού του γεγονότος; Πρόκειται, δηλαδή, για την εικαστική διατύπωση του μυστηριακού γεγονότος της Ενσάρκωσης σε ένα αντικείμενο ιδιωτικής λατρείας που αποδίδεται στην πρωτοβουλία του καλλιεργημένου καλλιτέχνη ή του θρησκευόμενου παραγγελιοδότη;

85. Για τη διάδοση σκηνών από τα Πάθη του Χριστού στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild*, Μόναχο 1965. H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP* 31 (1977), σ. 140-151. H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 1-16. Ο ίδιος, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Βερολίνο 1981. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Η Παναγία και το Πάθος σε μια μικρή σειρά μεταβυζαντινών εικόνων*, *Living*, τχ. 20, Απρίλιος 1991, σ. 64-67. *Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή τέχνη και Θεία Λειτουργία*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1999, σ. 50-55 (Τζ. Αλμπάνη). Ειδικότερα για κρητικά τρίπτυχα με σκηνές από τον ανεπτυγμένο κύκλο των Παθών βλ. ενδεικτικά, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρο-

μηλίδου, *Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας*, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 145-176, πίν. Α'-Γ'. P. Angiolini-Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Μπολόνια 1982, αριθ. 192, σ. 304. Vassilaki, ό.π. (υποσημ. 71), αριθ. 71, σ. 227-229. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα*, *Πεπραγμένα του Έ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Ηράκλειο 1986, σ. 64-73, πίν. ΙΘ'-ΚΣΤ'. *Μετά το Βυζάντιο*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1996, αριθ. 12, εικ. στη σ. 58 (Μ. Καζανάκη). Constantoudaki-Kitromilides, ό.π. (υποσημ. 72). Ένας μεγάλος αριθμός τριπτύχων με σκηνές από τα Πάθη δημοσιεύονται από τον γράφοντα στον υπό έκδοση κατάλογο του ΤΑΠ με τα τρίπτυχα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (βλ. ό.π., υποσημ. 6).

George Kakavas

## A CRETAN TRIPTYCH WITH SCENES OF THE DODECAORTON

The triptych (max. h. together with integral carved frame 0.367 m, overall width 0.485 m), with five scenes from the Dodecoarton, belongs to a private collection in Athens. Depicted on the inside are the Nativity, at the centre (Figs 1-2), the Annunciation, on the left leaf (Fig. 1), and the Presentation of Christ in the Temple, on the right leaf (Figs 1, 3). On the back of the left leaf is the Baptism (Fig. 3) and of the right the Transfiguration (Fig. 4), which is visible when the triptych is closed. The central leaf has an integral wooden frame, intricately carved with mainly foliate decoration and surmounted by a central pine-cone ornament. The icono-

graphy of the scenes faithfully reproduces the established types in Cretan painting with Palaeologan roots, as these had been crystallized by painters in Crete in the fifteenth century and adopted by their successors in the sixteenth. Outstanding in the work is the artist's miniaturist technique, principal characteristics of which are the balanced compositions, the vivid colours and the meticulous rendering of details, mainly of the landscape. The iconography, the style and the wood-carved frame of the triptych assign it to a Cretan workshop of the second half of the sixteenth century.