

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

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



Δέσις Ίερέως Νικολάου Χαραμουντάνη. Εικόνα Δέησης από τα Κύθηρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών

*Ιωάννα ΜΠΙΘΑ*

doi: [10.12681/dchae.307](https://doi.org/10.12681/dchae.307)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΠΙΘΑ Ι. (2011). Δέσις Ίερέως Νικολάου Χαραμουντάνη. Εικόνα Δέησης από τα Κύθηρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 229–246. <https://doi.org/10.12681/dchae.307>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Δέσεις Γερέως Νικολάου Χαραμουντάνη. Εικόνα  
Δέσης από τα Κύθηρα στο Βυζαντινό Μουσείο  
Αθηνών

---

Ιωάννα ΜΠΙΘΑ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 229-246

ΑΘΗΝΑ 2001

Ιωάννα Μπίθα

ΔΕΗΣΙΣ ΙΕΡΕΩΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΡΑΜΟΥΝΤΑΝΗ  
ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΗΣΗΣ ΑΠΟ ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ  
ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Ελάχιστον αντίδωρον

Στο «Δελτίον Αον περιέχον τὰς ἐργασίας τῆς Ἑταιρείας (εννοείται η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία) ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτῆς μέχρι τῆς 31 Δεκεμβρίου 1891» (εν Αθήναις 1892), ο Γεώργιος Λαμπάκης, διευθυντής του Χριστιανικού Αρχαιολογικού Μουσείου, στην ἐτήσια ἐκθεση πεπραγμένων, στο κεφάλαιο «Λόγου ἄξια ἀντικείμενα κατὰ τὸ 1891 εἰς τὸ ὑπὸ τὴν ἡμετέραν Διεύθυνσιν Χριστιανικὸν Μουσεῖον περιελθόντα» (σ. 113), αναφέρει ὅτι περιήλθε, μεταξὺ ἄλλων, στο Μουσεῖο καί: «... ἡ ὑπ' ἀριθ. 948 εἰκὼν Βυζαντιανοῦ τριμύρφου ληφθεῖσα ἐκ τοῦ ἐν Κυθήροις ναοῦ τοῦ ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ὑφ' ἣν εἰκονίζεται ὁ κατὰ τὸ 1592 ἰδρυτῆς τοῦ Ναοῦ τούτου Νικόλαος Ἱερεὺς Χαρμαντάνης μετὰ τῆς συμβίας καὶ τέκνων αὐτοῦ φερόντων τὰ ἐνδύματα τῆς ἐποχῆς αὐτῶν». Ἀπὸ τα παραπάνω καταφαίνεται ὅτι χάρις στο φιλόμουσο πνεῦμα του Λαμπάκη, τὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο αποκτά μία αφιερωτικὴ εἰκόνα ἀπὸ τα Κύθηρα, εὐτυχῆς συγκομιδῆ, κατὰ τὴ συνήθεια τοῦ πρώτου Διευθυντῆ του, ἀπὸ περιοδεία του στο νησί. Χάρις ἐπίσης στο φιλέρενο καὶ ἐπιστημονικὸ πνεύ-

μα του, ὁ Λαμπάκης μας πληροφορεῖ γιὰ τὴν προέλευσὴ τῆς ἀπὸ το ναὸ του ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου, ἔστω καὶ ἀν, καταρχὴν, ἡ μαρτυρία αὐτὴ προκαλεῖ σύγχυση ὡς πρὸς τὴν ἀκριβῆ ταύτιση τοῦ ναοῦ, στὸν ὁποῖο ἀναφέρεται. Εὐτυχῶς ὁμως, ἐνδελεχέστερη ἀνάγνωση τῆς λεπτομερειακῆς ἐκθέσεως μας ὁδηγεῖ στὸν ἐντοπισμὸ τοῦ ναοῦ. Στὸ ἴδιο πάντα «Ἄον Δελτίον» (σ. 100), ὁ Λαμπάκης ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴν περιοδεία του στα Κύθηρα ἐπισκέφθηκε τὸν «Ἅγιον Ἰωάννην ἑἰς τὸν κρημνόν», ναῖδιον τοῦ 1592», στοιχεῖο που μας ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ εἰκόνα μετὰ το «Βυζαντιανὸ τρίμορφον» πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν παραπάνω ναὸ καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου στὴ Χώρα<sup>1</sup>, ὅπως ἀρχικὰ θὰ μπορούσε κάποιος νὰ παρανοήσῃ διαβάζοντας τὴν ἐκθεση τοῦ Λαμπάκη. Τὸ «ναῖδιον» εἶναι γνωστὸ στὴ βιβλιογραφία ὡς Ἁγ-Πάννης στὸ Γκρεμνὸ ἢ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ ἁγίου Ἰωάννη<sup>2</sup>, γιὰ τὸν ὁποῖο μάλιστα ὁ Γ. Σωτηρίου ἀναφέρει ὡς χρονολογία ἰδρύσεώς του τὸ 1592, χωρὶς ὁμως νὰ τὴν τεκμηριώνει<sup>3</sup>.

1. Πὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο στὴ Χώρα βλ. Γ.Α. Σωτηρίου, Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Κυθήρων, *Κυθηραϊκὴ Επιθεώρησις* Α' (1923), σ. 37. Chryssa Maltezos, A Contribution to the Historical Geography of the Island of Kythira during the Venetian Occupation, *Charanis Studies. Essays in Honor of Peter Charanis*, Rutgers University Press 1980 (=Χρύσα Α. Μαλτέζου, *Βενετικὴ παρουσία στα Κύθηρα, Αρχαιολογικὴ μαρτυρία*, Ἀθήνα 1991, ἀρθρο Θ'), σ. 163.

2. Πὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸν Γκρεμνὸ βλ. Χ.Σ. (Χ. Σακελλαριάδης), Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης εἰς τὸν ἐκκρημνόν, ἢ τὸ σπήλαιον, εἰς ὃ ἐνεπνεύσθη τὴν Ἀποκάλυψιν τοῦ ὁ Θεολόγος, ἐν Αθήναις 1857, σ. 12-16. Σωτηρίου, ὁ.π., σ. 331. Μ.Κ. Πετροχείλος, *Ἱστορία τῆς νήσου Κυθήρων*, Ἀθήνα 1940, σ. 33. Ἰ.Π. Κασσιμάτης, *Ἀπὸ τὴν παλαιὰ καὶ σύγ-*

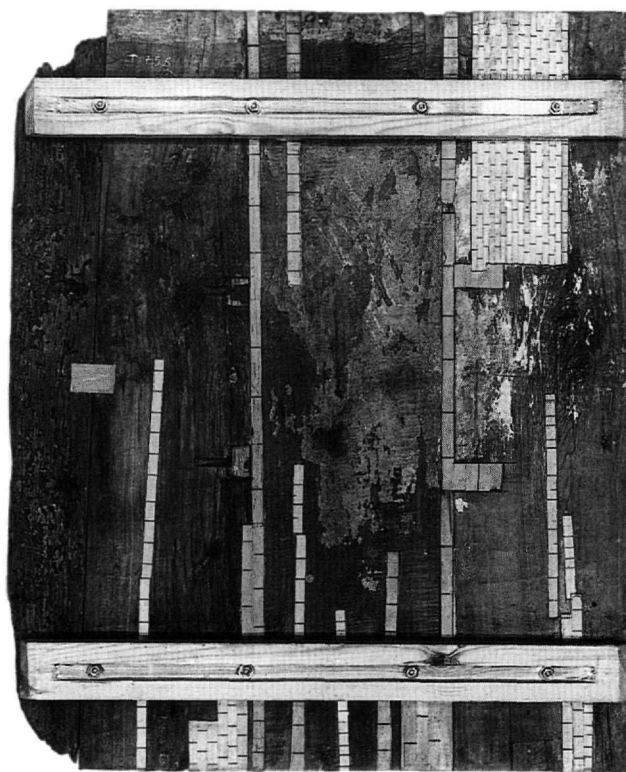
*χρονη κυθηραϊκὴ ζωὴ, Μέρος Α': Θρύλοι, παραδόσεις καὶ χρονικά τοῦ κυθηραϊκοῦ λαοῦ*, Ἀθήνα 1978 (Α' ἐκδοση, Ἀθήνα 1957), σ. 172-178 (ὅπου ἐπαναλαμβάνεται ὁ Χ.Σ.). Π. Τσιτσιλίας, *Ἡ ἱστορία τῶν Κυθήρων* (κείμενο τοῦ 1965), Ἐταιρεία Κυθηραϊκῶν Μελετῶν, Α', Ἀθήνα 1993, σ. 169 καὶ Β', Ἀθήνα 1994, σ. 151-154 (ὅπου ἐπαναλαμβάνεται ὁ Χ.Σ.). Εμμ. Π. Καλλίγερος, *Ἐδὼ γεννήθηκε ἡ Ἀφροδίτη. Συνοπτικὴ ἱστορία τῶν Κυθήρων*, ἐκδόσεις Κυθηραϊκά, Ἀθήνα 1998, σ. 201. Πὰ τὸ σπήλαιον βλ. Ἄννα Πετροχείλου, *Τὰ σπήλαια τῶν Κυθήρων, Κύθηρα τὸ νησί τῆς οὐράνιας Ἀφροδίτης* (ἐπιμ. Πρ. Ματζάρογλου), ἐκδόσεις Ἀριῶν, χ.τ., χ.χρ., σ. 110. 3. Σωτηρίου, ὁ.π., σ. 331. Τὴν πληροφορία αὐτὴ ἐπαναλαμβάνει ὁ Πετροχείλος, ὁ.π., σ. 33. Βλ. ἐπίσης παρακάτω, ὑποσημ. 69.



Εικ. 1. Εικόνα με την τρίμορφη Δέηση και τη δέηση της οικογένειας του ιερέα Νικόλαου Χαραμουντάνη, τέλη 16ου αιώνα (Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών).

Πα το σπήλαιο η τοπική παράδοση, την οποία επαναλαμβάνουν οι περιηγητές<sup>4</sup>, αναφέρει ότι εκεί με θεία έμπνευση ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος συνέγραψε την Αποκάλυψη, όταν κατά το ταξίδι της επιστροφής του από τη Ρώμη, ύστερα από μια ναυτική περιπέτεια, κατέφυγε στα Κύθηρα. Πάντως, η άλλοτε εν ενεργεία μονή εορτάζει τη Γέννηση (24 Ιουνίου) και την Αποτομή (29 Αυγούστου) του Προδρόμου και όχι του Θεολόγου. Επισχυτικό στοιχείο αυτής της ταύτισης είναι η πληροφορία που καταγράφεται στα αρχεία του Βυζαντινού Μουσείου<sup>5</sup>, ότι την εικόνα χάρισε στον Λαμπάκη ο ιερομόναχος Κύριλλος. Από τοπικά δημοσιεύματα της εποχής μαθαίνουμε ότι στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα τη φροντίδα της μικρής μονής στο σπήλαιο του Αγίου Ιωάννη ανέλαβε ο ιερομόναχος Κύριλλος Κεντρωτής<sup>6</sup>, ο οποίος πρέπει να ταυτίζεται με το «δωρητή» της εικόνας στον Λαμπάκη. Επομένως, εντοπίζεται, νομίζουμε με ασφάλεια, η τελευταία θέση της εικόνας, το 1891, στον Άη-Πιάνη στο Γκρεμνό.

Σήμερα η εικόνα του «Βυζαντιακού τριμόρφου», με αριθμό καταγραφής Τ 756 (ΧΑΕ 948), φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (Εικ. 1). Η εικόνα έχει διαστάσεις 79×64×2 εκ.<sup>7</sup>. Το φέρον υλικό, από τρία αρχικά και, τώρα, ύστερα από την κατακόρυφη ρωγμή, τέσσερα κομμάτια ξύλου ενωμένα μεταξύ τους με ξύλινους συνδέσμους –«καβίλιες»–, έχει αρκετές φθορές κατά τόπους, ιδιαίτερα στις γωνίες, ενώ η πίσω πλευρά έχει ενισχυθεί κατά τόπους με «παρκετατούρα» (Εικ. 2). Το ζωγραφικό στρώμα απλώνεται πάνω σε ύφασμα με προετοιμασία και ο χρυσός κάμπος σε προετοιμασία με «αμπόλι» κόκκινο<sup>8</sup>. Ίχνη προετοιμασίας διατηρούνται επίσης στην πίσω πλευρά της εικόνας. Το προσχέδιο του ζωγράφου είναι εγχάρακτο στη Δέηση, όπως διακρίνεται στα σημεία όπου έχει εκπέσει



Εικ. 2. Η πίσω πλευρά της εικόνας (βλ. Εικ. 1).

το χρώμα, ενώ στους αφιερωτές ακολουθήθηκε ελεύθερο σχέδιο. Η κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής επιφάνειας είναι μάλλον κακή, με πολλές κατά τόπους φθορές που ορισμένες καλύφθηκαν, άγνωστο πότε, με κερύ και στη συνέχεια με «πατίνα», ιδιαίτερα στα ενδύματα του Χριστού και τους αφιερωτές. Τοπικά διακρίνονται επιζωγραφήσεις, εμφανέστερες στο πρόσωπο

4. Βλ. ενδεικτικά Δ. Ανδρισάκη-Φωτιάδη και Μ.Κ. Πετρόχειλος, *Κυθηραϊκά Μελετήματα*, Αθήνα 1982, σ. 88 (αναφέρεται στον περιηγητή J. Aegidius van Egmont του 1759).

5. Βλ. δελτίο της εικόνας στο Βυζαντινό Μουσείο. Ευχαριστίες θερμές οφείλω στο διευθυντή του Μουσείου κ. Δημήτριο Κωνσταντίο για τις διευκολύνσεις που άπλετα μου παραχωρήθηκαν κατά τη διάρκεια της μελέτης μου. Επίσης, στην επιμελήτρια του Μουσείου κ. Φαίδρα-Καλλιόπη Καλαφάτη για τη βοήθεια, όπως και στο εργαστήριο συντήρησης, ιδιαίτερα στην κ. Βιβή Γαλάκου και στον κ. Βαγγέλη Αρμπιλιά. Η φωτογράφιση της εικόνας, την οποία ανέλαβε το Βυζαντινό Μουσείο, οφείλεται στο φωτογράφο του Μουσείου κ. Επαμεινώνδα Γκιντέρσο (Εικ. 9, 11, 14) και την κ.

Ιωάννα Κανελλοπούλου, εκπαιδευόμενη φοιτήτρια των ΤΕΙ (Εικ. 1-3, 13)· οι αντιγραφές (Εικ. 4-8)· στο φωτογράφο κ. Πάνη Πατριάνο· η εικ. 18 στη φωτογράφο κ. Τζέλη Χατζηδημητρίου. Όλους τους ευχαριστώ θερμά.

6. Βλ. Κασμάτης, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 177-178 (όπου μεταγράφεται η πληροφορία από τον Χ.Σ., βλ. υποσημ. 2).

7. Στο σχετικό δελτίο της εικόνας στα αρχεία του Βυζαντινού Μουσείου καταγράφεται η ύπαρξη πλαισίου και σημειώνονται οι διαστάσεις της εικόνας με αυτό, 100×87 εκ.

8. Βλ. σχετικά Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Έρμηνεία τής ζωγραφικής τέχνης*, υπό Ά. Παπαδοπούλου-Κεραμείως, εν Πετρούπολει 1909, σ. 17-18, σ. 243.



Εικ. 3. Η αφιερωτική επιγραφή του Νικόλαου Χαραμουντάνη, λεπτομέρεια (βλ. Εικ. 1).

της Παναγίας, όπου παρατηρείται διαφορά στην τεχνολογία και τη χρωματολογία, οι οποίες έγιναν πριν από τη συντήρηση της εικόνας<sup>9</sup>.

Στην εικόνα παριστάνεται η δέηση μιας οικογένειας προς τον Χριστό και τους μεσιτεύοντες Παναγία και άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Το θέμα αναπτύσσεται σε δύο ζώνες: Στην πάνω και μεγαλύτερη ζώνη, ύψους 57 εκ. –καταλαμβάνει λίγο περισσότερο από τα δύο τρίτα της εικόνας–, παριστάνεται η δέηση της Παναγίας και του Προδρόμου προς τον Χριστό, ενώ στην κάτω, ύψους 22 εκ., η δέηση του αφιερωτή και της οικογένειάς του προς τα θεία πρόσωπα. Πρόκειται για τον ιερέα Νικόλαο Χαραμουντάνη, τη συμβία του και τα τέσσερα παιδιά τους, όπως μας πληροφορεί η δίστιχη αφιερωτική επιγραφή που αναγράφεται, ανάμεσα στις κεφαλές τους, με καλλιγραφημένα και ορθογραφημένα κεφαλαία λευκά γράμματα πάνω στο βαθυπράσινο κάμπο (Εικ. 3): + ΔΕΗΣΙ - C ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ - Θ(ΕΟ)Υ ΝΙΚΟΛΑΟΥ - ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ - ΧΑΡΑΜ[...]/ ΑΜΑ - CΥ - ΜΒΙΩΚΑΙ - ΤΟΙC - ΤΕ - ΚΝΟΙC ΑΥΤ(ΟΥ) . - ΤΑΝΗ

Ας σημειωθεί ο τρόπος με τον οποίο δηλώνεται το οικογενειακό όνομα του αφιερωτή, σήμερα εξίτηλο με κατά τόπους εκπτώσεις του ζωγραφικού υλικού και διακρινόμενο μόνο με πλάγιο φωτισμό στο δεξιό τμήμα της εικόνας, ανάμεσα στις δύο τελευταίες κεφαλές. Επειδή δεν χωρούσε ολόκληρο το οικογενειακό όνομα στον

πρώτο στίχο, ο ζωγράφος θεώρησε προτιμότερο να το συνεχίσει ακριβώς από κάτω, στο τέλος του δεύτερου στίχου και όχι στην αρχή του, διασπώντας έτσι τη ροή της επιγραφής, όχι όμως και του ονόματος. Επομένως η επιγραφή διαβάζεται ως εξής: Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Νικολάου ἱερέως τοῦ Χαραμ[ον]τάνη ἄμα συμβίῳ καὶ τοῖς τέκνοις αὐτ(οῦ).

### Η Δέηση

Ο εικονογραφικός τύπος της Δέησης<sup>10</sup>, όπως παρουσιάζεται στην εικόνα των Κυθήρων, ακολουθεί το συνηθισμένο τύπο Δέησης, σύμφωνα με τη λεγόμενη βυζαντινή, παραδοσιακή ή συντηρητική εικονογραφία, όπως δηλώνουν η στάση και η ενδυμασία των θείων προσώπων, καθώς και η επιλογή του συγκεκριμένου θρόνου.

Πάνω σε χρυσό βάθος, το οποίο διαφοροποιείται στο τμήμα που αντιστοιχεί στο έδαφος –στο χρώμα της ώχρας<sup>11</sup>–, παριστάνεται η Δέηση με τον Χριστό ένθρονο, την Παναγία και τον Πρόδρομο (Εικ. 1). Μόνο το θεωνύμιο IC XC σώζεται με κόκκινα γράμματα. Οι φωτοστέφανοι των άγιων μορφών δηλώνονται με απλό εγχάρακτο κύκλο και οι κεραίες στον ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού με κόκκινο χρώμα.

Το κέντρο της Δέησης καταλαμβάνει ο ένθρονος Χρι-

9. Ευχαριστώ θερμά το συντηρητή κ. Σπύρο Βαρότση για τις πληροφορίες που μου έδωσε σχετικά με τη στερέωση και τον καθαρισμό που είχε κάνει ο ίδιος στην εικόνα τη δεκαετία του '70.

10. Για τη Δέηση βλ. Doula Mouriki, A Deësis Icon in the Art Museum, *Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII.1 (1968), σ. 13-28, εικ. 1-11. C. Walter, Two Notes on the Deësis, *REB* XXVI (1968), σ. 311-335, εικ. 1-14. Ο ίδιος, Further Notes on the Deësis, *REB* XXVIII (1970), σ. 161-187, εικ. 1-11 (και τα δύο στο C. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, Λονδίνο 1997). Maria Andaloro, Note sui temi iconografici della Deësis e della Haghiosoritissa, L'icona dell'Haghios-

oritissa di Palermo, *RLASA* 17 (1970), σ. 85-153, εικ. 1-36, ιδιαίτερα σ. 93-117, εικ. 5-28. Tania Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, *CahArch* 29 (1980-1981), σ. 47-102, εικ. 1-53. A. Cutler, Under the Sign of the Deësis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, *DOP* 41 (1987), σ. 145-154, εικ. 1.

11. Στο δεξιό τμήμα του εδάφους της παράστασης το χρώμα έχει αλλοιωθεί, ίσως από τις φλόγες των κεριών, αλλά και λόγω των ειδικών περιβαλλοντικών συνθηκών που επικρατούσαν στο σπήλαιο, με αποτέλεσμα η αρχική ώχρα να φαίνεται καστανέρυθη.

στός, ο οποίος ευλογεί με το δεξιό χέρι μπροστά στο στήθος, ενώ με το αριστερό κρατεί όρθιο, ακουμπισμένο στα γόνατα, κλειστό ευαγγέλιο. Φορεί χιτώνα βαθυκόκκινο με «σήμα» – αρχικά διακοσμημένο με χρυσογραφία– στο χρώμα της θερμής ώχρας και μιάτιο βαθυπράσινο, το οποίο, αφού τυλιχθεί χιαστί γύρω από το αριστερό τμήμα του κορμού και αναδιπλωθεί πλούσια πάνω στο αριστερό γόνατο αποκαλύπτοντας διακριτικά την παρυφή του χιτώνα, καταλήγει στον αριστερό ώμο. Στα πόδια σανδάλια που σχεδιάζονται με λεπτές μαύρες γραμμές και με μια δεύτερη χρυσή στο κάτω μέρος. Το κλειστό με ελάσματα ευαγγέλιο, του οποίου το πλήθος των φύλλων δηλώνεται με κόκκινες γραμμές, έχει στάχωση από δέρμα αρχικά διακοσμημένο με χρυσογραφία, με μικρά μαργαριτάρια στην περιφέρεια και τον κάμπο, και με ένα κόκκινο σταυρό ή ρόδακα στο κέντρο<sup>12</sup>.

Δίπλα στον Χριστό παραστέκουν δεόμενοι η Παναγία και ο Πρόδρομος. Η Παναγία έχει τα χέρια ανασηκωμένα σε θέση παράλληλη, ενώ ο Πρόδρομος διασταυρωμένα<sup>13</sup>. Η Παναγία (Εικ. 1) φορεί λαδοπράσινο φόρεμα με εφαρμοστά περικάρπια που στολίζονται με δύο πορτοκαλόχρυσια σιρίτια και από πάνω μακρύ καστανέρυθρο μαφόριο, το οποίο, αφού αγκαλιάσει τον κορμό, κολπούμενο βαθιά στα χέρια, καταλήγει πίσω. Η παρυφή του μαφορίου στολίζεται με κρόσσια –λεπτές χρυσές γραμμές–, των οποίων οι απολήξεις σχηματίζουν σποραδικά ανεστραμμένο «V». Ίχνη μόνο σώζονται από το αστέρι που κοσμούσε το μαφόριο στο δεξιό ώμο, αποδοσμένο περίτεχνα με χρυσογραφία<sup>14</sup>. Την κόμη καλύπτει λευκός με αχνά πράσινα φώτα κεφαλόδεσμος που μόλις διακρίνεται στο αρχικό εναπομεινάν δεξιό τμήμα της κεφαλής της Παναγίας. Από το ποδήρες φόρεμα εξέχουν οι άκρες των υποδημάτων σε κόκκινο θερμό χρώμα.

Ο Πρόδρομος (Εικ. 1), χωρίς μηλωτή, φορεί χιτώνα σε ανοιχτή θερμή ώχρα και μιάτιο στο πράσινο της ελιάς,

που φθάνει έως το ύψος των γονάτων, και όμοια με του Χριστού σανδάλια.

Ενδιαφέρον στοιχείο της παράστασης αποτελεί ο θρόνος (Εικ. 1), ένα από τα στοιχεία που κατηγοριοποιούν την εικονογραφία της Δέησης. Πρόκειται για ξύλινο σταρόχρωμο με ημικυκλικό ερεισίνωτο και πόδια τετράγωνα που στηρίζονται σε σφαίρα που ακουμπά σε κυλινδρική βάση. Το κάθισμά του κοσμείται στην προσθία μόνο όψη με μία ζώνη διάτρητη από γλυπτούς κιονίσκους που φέρουν φυλλοφόρο απόληξη στις δύο άκρες. Πυκνές χρυσογραφίες κοσμούσαν αρχικά την επιφάνειά του με σχηματοποιημένα φυτικά θέματα αποδίδοντας την ξυλόγλυπτη διακόσμηση του πρωτοτύπου, όπως φαίνεται στο δεξιό ως προς το θεατή τμήμα του, που διατηρείται καλύτερα. Στην παρούσα κατάσταση, αποτέλεσμα κάποιας αδιευκρίνιστης χρονικά επιζωγράφησης, τα θέματα επαναλαμβάνονται ή συμπληρώνονται με αχροκίτρινο. Ανάλογο διάκοσμο φέρει και το παραλληλεπίπεδο υποπόδιο. Ο θρόνος αυτός είχε μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα σε έργα της κρητικής σχολής στην απλή μορφή που απαντά εδώ ή σε πολυτελέστερη, όπου η διακόσμηση συμπληρωνόταν με πολύτιμους λίθους, μαργαριτάρια, γλυπτές λεοντοκεφαλές, επίμηλα και ζωγραφιστά προσωπεία<sup>15</sup>. Και στις δύο εκδοχές ο τύπος αυτός, που εδράζεται σε βυζαντινά πρότυπα, αποκρυσταλλώνεται το 15ο αιώνα σε εικόνες κορυφαίων κρητικών ζωγράφων, όπως του Αγγέλου, του Ανδρέα Ρίτζου και του γιου του Νικολάου, συγχρόνως επαναλαμβάνεται από πολλούς ζωγράφους και εργαστήρια και κατά το 15ο αιώνα και κατά τους επόμενους αιώνες, ενώ εμφανίζονται και αρκετές παραλλαγές του. Το πλησιέστερο πρότυπο του θρόνου της εικόνας μας αποτελούν ανάλογοι θρόνοι σε τέσσερις εικόνες του 15ου αιώνα με τη Δέηση: η πρώτη, στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Ηράκλειο, των αρχών του 15ου αιώνα (Εικ. 4)<sup>16</sup>, η δεύτερη, στη Συλλογή Παύλου Κανελλοπούλου, έργο του Αγγέλου (Εικ. 5)<sup>17</sup>, η τρίτη, σε ιδιωτική

12. Βλ. ενδεικτικά ανάλογη διακόσμηση στο Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977 (α' έκδοση) και 1995 (ανατύπωση), πίν. 29, 53, 113 (στο εξής: *Εικόνες της Πάτμου*).

13. Μουρίκι, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 19, 24, εικ. 1, 2, 4-10 (για τα διασταυρωμένα χέρια του Προδρόμου).

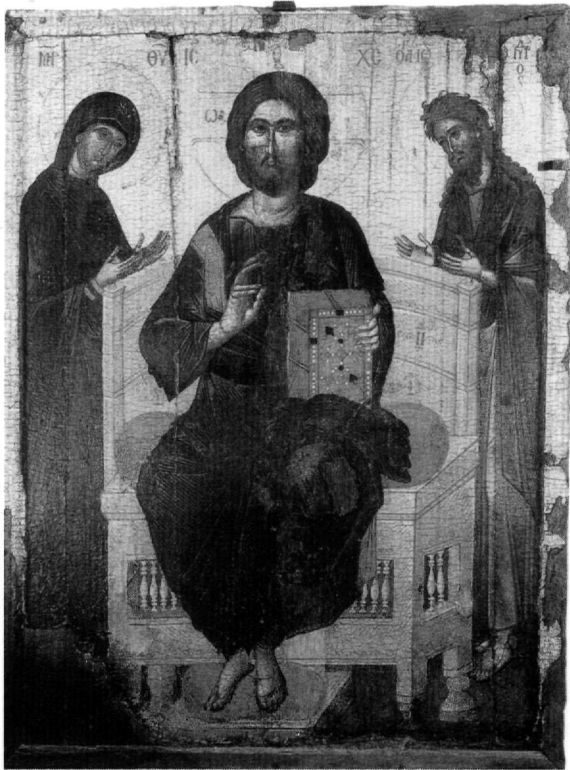
14. Πρβλ. εικόνες του τέλους του 15ου και του 16ου αιώνα, *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Βιενναία Βιβλιοθήκη Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, καταλ. έκθ., Ηράκλειο 1993,

αριθ. 163, εικ. 163, αριθ. 81, εικ. 81 (στο εξής: *Εικόνες κρητικής τέχνης*). Για το αστέρι βλ. G. Galavaris, *The Stars of the Virgin. An Ekphrasis of an Icon of the Mother of God, EChR 1.4* (1967-68), σ. 364-369, εικ. 1-3.

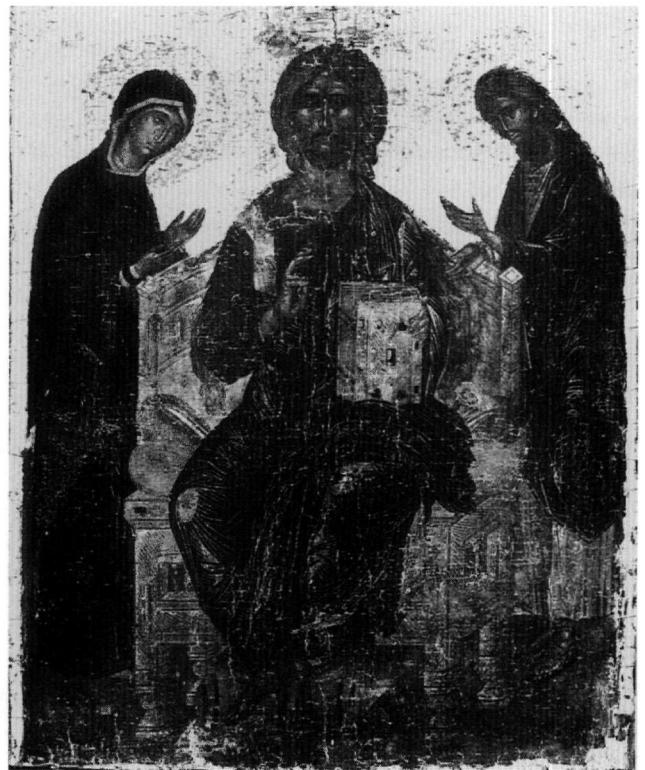
15. Βλ. ενδεικτικά εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα έnthρονο, έργο του Ανδρέα Ρίτζου (β' μισό 15ου αι.), Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 9, σ. 60, πίν. 13.

16. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 92, εικ. 92, σ. 445-446 (Μ. Μπορμπουδάκης).

17. Théano Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance, Europaia. Grèce 1982, Charleroi 1982*, αριθ. 1, εικ. 1-2. Νανώ



Εικ. 4. Εικόνα με τη Δέηση, αρχές 15ου αιώνα. Συλλογή Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών, Ηράκλειο.



Εικ. 5. Εικόνα με τη Δέηση, έργο Αγγέλου, δεύτερο τέταρτο 15ου αιώνα. Συλλογή Παύλου Κανελλοπούλου, Αθήνα.

συλλογή της Αγγλίας, του β' τεταρτού του 15ου αιώνα, που προσγράφεται στο έργο του Αγγέλου (Εικ. 6)<sup>18</sup>. η τέταρτη, στον παλαιό ορθόδοξο ναό στο Σεράγεβο, έργο του Νικολάου Ρίτζου, από τα τέλη του 15ου αιώνα (Εικ. 7)<sup>19</sup>, όλες εξαιρετικής ποιότητας, που λειτούργησαν ως σταθερά και αδιαμφισβήτητα πρότυπα.

Οι παραπάνω εικόνες –σε αυτές ας προστεθούν ακόμη δύο εικόνες του Αγγέλου με πολυτελέστερο όμως θρόνο, η μία στο Σινά<sup>20</sup> και η άλλη στην Αγία Μονή Βιάννου<sup>21</sup>– συνιστούν επίσης τα παλαιότερα πρότυπα για την εικονογραφική σύνθεση της Δέησης των Κυθήρων,

αν και καμιά δεν αποτελεί το απόλυτο εικονογραφικό πρότυπο, δηλαδή ο τύπος με τον Χριστό στο λιτό ξυλόγλυπτο θρόνο και την Παναγία και τον Πρόδρομο να παραστέκουν δίπλα στο θρόνο και όχι πίσω από αυτόν, όπως συμβαίνει στις παραπάνω εικόνες. Μόνο κατά τον επόμενο αιώνα εντοπίστηκαν δύο ανάλογες συνθέσεις, από τις οποίες πλησιέστερη, αν και ο θρόνος κοσμεύεται με επίμηλα, είναι η εικόνα στο Δημοτικό Σχολείο της Αντιπάρου –φέρει τον αριθμό/χρονολογία (;) 1553– (Εικ. 8)<sup>22</sup> και η εικόνα στη μονή του Αγίου Παντελεήμονα στο Ηράκλειο, με ολόγλυφο όμως θρόνο<sup>23</sup>.

Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, Μουσείο Μπενάκη, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1983, αριθ. 5, εικ. 5, σ. 19-22 (στο εξής: *Εικόνες κρητικής σχολής*).

18. *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (επιμ. D. Buckton), κατάλ. έκθ., Λονδίνο 1994, αριθ. 230, εικ. 230, σ. 216-217 (M. Vassilaki).

19. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, εικ. 202. Μ. Χατζηδάκης - Ευγενία Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 2, Αθήνα 1997, σ. 333, εικ. 234 (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι μετά*

*την Άλωση*).

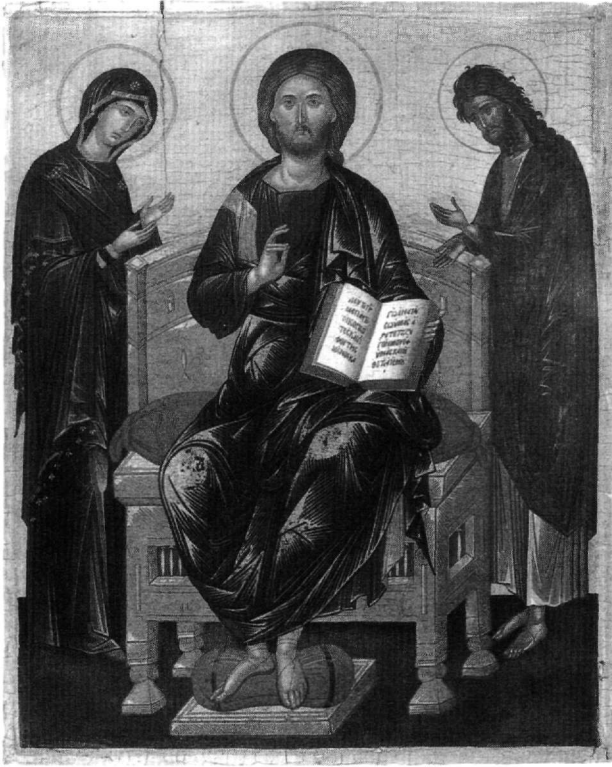
20. Σινά. *Οί θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* (επιμ. Κ.Α. Μανάφης), Αθήνα 1990, σ. 127, εικ. 77 (Ν. Δρανδάκης).

21. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 157, εικ. 157, σ. 512-513, όπου η προγενέστερη βιβλιογραφία (Μ. Μπορμπουδάκης).

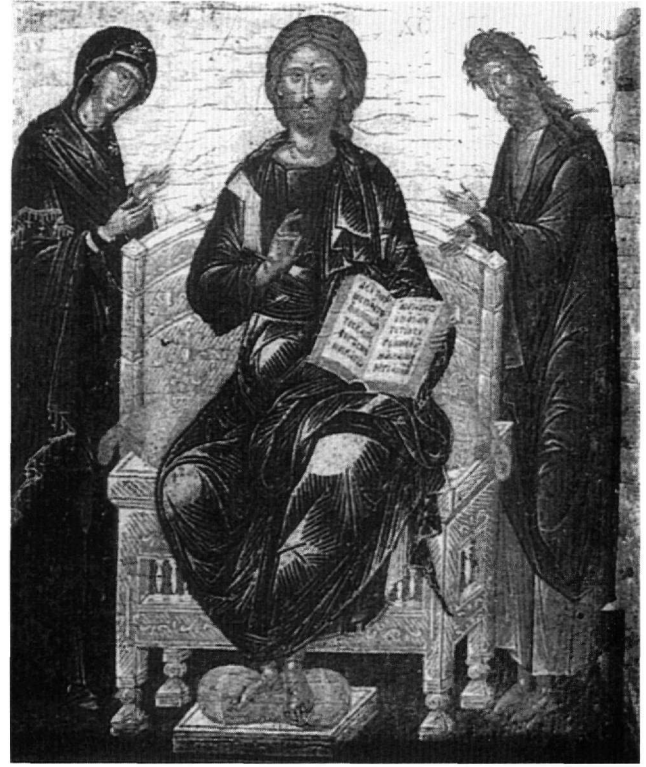
22. Μουρική, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 24, υποσημ. 45 και 49, εικ. 9. Ν.Β. Δρανδάκης, *Εικόνες κρητικής τέχνης εις Αντίπαρον, Κρητική Πρωτοχρονιά Γ* (1963), σ. 69.

23. Ό.π., σ. 24, εικ. 7.





Εικ. 6. Εικόνα με τη Δέηση, έργο Αγγέλου (;), δεύτερο τέταρτο 15ου αιώνα. Ιδιωτική Συλλογή - Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.



Εικ. 7. Η Δέηση. Λεπτομέρεια εικόνας της Δέησης με το Δωδεκάορτο, έργο Νικολάου Ρίζου, τέλη 15ου αιώνα. Παλαιός ορθόδοξος ναός, Σεράγεβο.

Ακόμη, επιμέρους χαρακτηριστικά της εικόνας των Κυθήρων απαντούν στις παραπάνω εικόνες, όπως τα διασταυρωμένα χέρια του Προδρόμου<sup>24</sup>, ο τρόπος ευλογίας του Χριστού –κοινός σε όλες–, το κλειστό ευαγγέλιο<sup>25</sup>. Οι ίδιες αναγωγές γίνονται και στα ενδύματα ως προς τον τύπο, τη χρωματολογία, τη διάρθρωση της πτυχολογίας, π.χ. η καμπύλη<sup>26</sup> και όχι οξύληκτη απόληξη του ματιού του Χριστού ή η οξύληκτη απόληξη του μαφορίου της Παναγίας<sup>27</sup>. Από τα παραπάνω γίνεται

Εικ. 8. Εικόνα με τη Δέηση, 16ος αιώνας. Δημοτικό Σχολείο, Αντίπαρος.



24. Πρβλ. τις εικόνες στη Συλλογή Κανελλοπούλου, στο Λονδίνο, στο Σεράγεβο, στην Αντίπαρο και στη μονή Αγίου Παντελεήμονα.  
 25. Πρβλ. τις εικόνες Σιναϊτών, Κανελλοπούλου, Βιάννου, Αντίπαρου και Αγίου Παντελεήμονα.  
 26. Πρβλ. τις εικόνες Σιναϊτών, Κανελλοπούλου και Βιάννου.  
 27. Πρβλ. τις εικόνες Κανελλοπούλου, Λονδίνου, Βιάννου και Σεράγεβο.

φανερό ότι η Δέηση των Κυθήρων αποτελεί μια προσαρμογή, στο 16ο αιώνα<sup>28</sup>, του εικονογραφικού τύπου που αποκρυσταλλώθηκε στο έργο του Αγγέλου και του Νικολάου Ρίτζου.

### Οι αφιερωτές

Πάνω στο βαθυπράσινο κάμπο της κάτω ζώνης εικονίζεται η οικογένεια Χαραμουντάνη, όλοι όρθιοι, με ανασηκωμένα κεφάλια και βλέμμα προς τον Χριστό (Εικ. 1). Έχουν τα χέρια σε δέηση με τις παλάμες ενωμένες και φορούν ενδύματα εποχής<sup>29</sup>, στοιχείο που αποτελεί και το ενδιαφέρον σημείο της παράστασης. Αριστερά και δεξιά ζωγραφίζονται αντίστοιχα η μητέρα και ο ιερωμένος πατέρας, και ανάμεσά τους οι τέσσερις γιοι, οι δύο λαϊκοί και οι δύο ιερείς. Οι γονείς εικονίζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα από τους γιους, ώστε η άκρη των κεφαλών τους εισχωρεί στον κάμπο της Δέησης· με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται αφ' ενός η σύζευξη των δύο θεμάτων –τρίμορφη δέηση και δέηση αφιερωτών– και αφ' ετέρου η ενοποίηση θεματικά των δύο ζωνών, οι οποίες με τη χρωματική διαφοροποίηση του κάμπου «αυτονομούνται». Δυστυχώς η διατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας είναι πολύ κακή, με εκτεταμένες επιζωγραφήσεις στα ενδύματα, αλλά τα βασικά γνωρίσματα και τα πρόσωπα των αφιερωτών σώζονται αρκετά καλά.

Η σύζυγος Χαραμουντάνη (Εικ. 9), της οποίας το ένδυ-

μα έχει φθορές και μεταγενέστερες άτεχνες συμπληρώσεις, φορεί πουκάμισο λευκό, όπως συμπεραίνεται από τα επιμάνικα που ξεπροβάλλουν κάτω από το καστανό φόρεμα με τα σχετικά άνετα μανίκια. Ποδήρης βαθυκάστανος μανδύας, ο οποίος καλύπτει και την κεφαλή, συμπληρώνει τη διακριτική εμφάνιση της πρεσβυτέρας. Ενδιαφέρον ενδυματολογικό στοιχείο αποτελεί το ιδιότυπο κάλυμμα από μαύρο με βαθυπράσινες πτυχές μαλακό ύφασμα, που φαίνεται εδώ να καλύπτει το λαιμό, αλλά το οποίο, όπως θα δούμε, καλύπτει και την κεφαλή. Στην εικόνα των αρχών του 16ου αιώνα με τις Τρεις Μυροφόρους στο Μνήμα, στο ναό της Παναγίας Καθολικής στο Πελέντρι της Κύπρου, η μία από τις γυναίκες, σε ένδειξη λύπης, εμφανίζεται «ασκεπής» –έχει γλιστρήσει ο μανδύας και έχει αποκαλυφθεί το εξάρτημα αυτό της γυναικείας ενδυμασίας, εδώ σε λευκό χρώμα, που καλύπτει την κεφαλή και το λαιμό<sup>30</sup>. Το κάλυμμα αυτό, πάντα λευκό, απαντά επίσης στην ενδυμασία της Παναγίας και άλλων αγίων γυναικών. Αναφέρομε ενδεικτικά την απεικόνιση της Παναγίας σε εικόνα της Pietà στο Μουσείο Μπενάκη, αποδιδόμενη στον Τσαφούρη (β' μισό 15ου αι.)<sup>31</sup> ή την απεικόνιση μιας γυναικείας μορφής με κόκκινο ποδήρη μανδύα στην πολυπρόσωπη εικόνα με την Αλληγορία της Άνω Ιερουσαλήμ, στην Κέρκυρα (γύρω στο 1500)<sup>32</sup>. Ένα ενδιαφέρον παράλληλο αποτελεί η απεικόνιση με ανάλογο κάλυμμα της αγίας Θεοδοσίας σε εικόνα στη μονή του Σινά (Mouriki, γύρω στο 1400<sup>33</sup>. Galavaris, β' μισό 16ου

28. Πρβλ. επίσης εικόνα της Δέησης, αλλά με θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, του 1546 (M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, αριθ. 8, σ. 21-22, πίν. 6) (στο εξής: *Icones de Venise*), και εικόνα της Δέησης με τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα, των αρχών του 17ου αιώνα (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 138, σ. 163-164, πίν. 67, 180). Σχετικά με τον τύπο του θρόνου πρβλ. ενδεικτικά παρεμφερείς θρόνους σε εικόνα με Δέηση, των αρχών του 16ου αιώνα, στο Βυζαντινό Μουσείο (ΑΔ 48 (1993), Χρονικά, σ. 10, πίν. 8β (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου) και στο ναό του Αγίου Λουκά στον Αρτεμώνα Σίφνου (Θ.Χρ. Αλιπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των ναών και των μονών*, Αθήνα 1979, σ. 32-33, πίν. ΙΘ'), καθώς και σε εικόνες με τον Χριστό στην Πάτμο η πρώτη, του 1580-1590, στο ναό των Αγίων Σαράντα (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 80, σ. 130, πίν. 53) η δεύτερη, του 1590, στο ναό της Ελεημονήτρας, εικόνα βορειοελλαδίτικης τέχνης φιλοτεχνημένη στην Πάτμο (ό.π., αριθ. 119, σ. 153, πίν. 167) και σε εικόνα με την Παναγία Καρδιοβαστάζουσα, αποδιδόμενη με επιφύλαξη στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο (1610-1620), στο ναό της Σύναξης (αριθ. 101,

σ. 141-142, πίν. 150).

29. Για απεικονίσεις ενδυμάτων βλ. Ιωάννα Μπίθα, *Ενδυματολογικές μαρτυρίες στις τοιχογραφίες της μεσαιωνικής Ρόδου (14ος αι.-1523)*. Μια πρώτη προσέγγιση, *Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, «Ρόδος 2400 χρόνια, Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)»*, Πρακτικά, Β', Αθήνα 2000, σ. 429-448, σχέδ. α-ιη στις εικ. 1-2, πίν. 169-174, όπου, κυρίως στις υποσημ. 8 και 9, παρατίθεται η σχετική βιβλιογραφία. 30. S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Λευκωσία 1994, εικ. 19.

31. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, αριθ. 45, εικ. 45, σ. 52. *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, κατάλ. έκθ. (επιμ. Myrtili Acheimastou-Potamianou), Αθήνα 1987, αριθ. 45, εικ. 45, σ. 178 (Μ. Vassilaki).

32. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, αριθ. 9, σ. 21, εικ. 10, 90 (στο εξής: *Εικόνες της Κέρκυρας*).

33. Doula Mouriki, *Portraits of St Theodosia in Five Sinai Icons, Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, 1-2, Αθήνα 1994, σ. 214 και υποσημ. 6, πίν. 111.3, 112.8.

αι.<sup>34</sup>). Το πλησιέστερο όμως παράλληλο προς την εικόνα μας απαντά σε εικόνα του ένθρονου αγίου Νικολάου με τη δέηση μιας αδελφότητας στη Martorana στο Παλέρμο της Σικελίας (β' μισό 15ου αι.)<sup>35</sup>, όπου μεταξύ των δεόμενων γυναικών εικονίζονται δύο να φορούν ανάλογο κάλυμμα, η μία λευκό και η άλλη, που φαίνεται προεξάρχουσα, βαθύχρωμο (Εικ. 10). Με το τελευταίο παράδειγμα έχει τη μεγαλύτερη συγγένεια ο τρόπος ενδυμασίας της αφιερωτριάς μας, χωρίς να μπορούμε να εξηγήσουμε τη σπάνια χρωματική επιλογή, αν δηλαδή οφείλεται σε λόγους ευπρέπειας, αισθητικής άποψης ή είναι ενδεικτική κάποιας κοινωνικής τάξης. Πάντως, από τα παραπάνω παραδείγματα διαπιστώνεται ότι το εξάρτημα αυτό της γυναικείας ενδυμασίας απαντά μάλλον σε απεικονίσεις με δυτικά στοιχεία –είναι, γνωστή, εξάλλου, η δυτική προέλευσή του– εμφανίζεται στην Ιταλία από το 12ο-13ο αιώνα και διαδίδεται γρήγορα στη χριστιανική μεσογειακή λεκάνη<sup>36</sup>.

Στη συνέχεια εικονίζονται, σε αντικριστή διάταξη, οι δύο λαϊκοί γιοι (Εικ. 9), νεαροί άνδρες με κοντά σγουρά μαλλιά, κοντή γενειάδα, μουστάκι και ενδυμασία της εποχής. Καλύτερα διατηρούνται τα ενδύματα του δεξιού, ενώ του αριστερού είναι επιζωγραφισμένα. Ο πρώτος φορεί εσωτερικά γκριζοπράσινο ένδυμα με άνετα μανίκια που φέρουν περικάρπια, το οποίο κλείνει με μικρά κουμπιά στο στήθος. Από πάνω φορεί μαύρο επενδύτη, ανοιχτό στο στήθος, ζωσμένο στη μέση χαλαρά, του οποίου τα μακριά μανίκια<sup>37</sup> κρέμονται ελεύθερα πίσω αφήνοντας να ξεπροβάλλουν τα μανίκια του υποκείμενου ενδύματος. Ο δεύτερος γιος φορεί παρεμφερές εξωτερικό ένδυμα, εφαρμοστό, που κλείνει

κατά μήκος με μικρά κουμπιά, αλλά δεν διαπιστώνονται ανάλογα ελεύθερα μανίκια. Από το εσωτερικό ένδυμα –από πολυτελές λεπτό ύφασμα με χρυσορραφές– φαίνονται η μαργαριτοκόσμητη τραχηλιά και τα μανίκια με τα *μανικότια* που στολίζονται με χρυσά σιρίτια. Το ένδυμα αυτό πρέπει να είναι ίδιου τύπου με ανάλογο που φορεί ο Κώμος στην εικόνα με την Αλληγορία της Άνω Ιερουσαλήμ στην Κέρκυρα (γύρω στο 1500)<sup>38</sup>. Από τα εφαρμοστά υποδήματά τους, ψηλά έως το μέσον της κνήμης, διατηρείται τμήμα μόνο στον πρώτο. Και οι δύο γιοι απεικονίζονται ασκεπείς, να κρατούν σεβαστικά στο χέρι το κάλυμμα της κεφαλής τους, ένα μικρό μαύρο σκούφο<sup>39</sup>. Ανάλογες ανδρικές ενδυμασίες με βενετικές επιρροές απαντούν σε εικόνες του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα της κρητικής σχολής. Αναφέρουμε ενδεικτικά δύο εικόνες στον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων στη Βενετία: η μία, του 1550-1563, με την Παναγία εν δόξη ή Άνωθεν οι Προφήτες, όπου εικονίζεται ο αφιερωτής Ιωάννης Μουρμούρης, ενδεδυμένος πολυτελώς σύμφωνα με το βενετικό συρμό της εποχής<sup>40</sup>. η άλλη, γύρω στο 1600 –προσγράφεται στον τρόπο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου–, με τον ένθρονο Χριστό Μέγα Αρχιερέα και δύο αφιερωτές –πατέρα και γιο–, οι οποίοι φορούν ανάλογα ενδύματα και σκούφο<sup>41</sup>. Παρόμοια ενδυμασία, αλλά με ψηλό καπέλο, φορεί λαϊκός, ο Γαβράς, στη βιογραφική εικόνα του αγίου Θεοδοσίου, η οποία βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας και αποδίδεται στον Μάρκο Μπαθά (πριν από το 1572)<sup>42</sup>.

Τελευταίοι, οι δύο ιερείς γιοι και ο πατέρας ιερέας Νικόλαος Χαραμουντάνης, εικονίζονται στοιχηδόν, με αρκετές φθορές –ιδιαίτερα ο δεύτερος γιος–, ενδεδυμέ-

34. G. Galavaris, Two Icons of St. Theodosia at Sinai, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 314, 315, 316 και υποσημ. 18.

35. J. Lindsay Opie, The Siculo-Cretan School of Icon Painting, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 299, 306, πίν. 144. Ευχαριστώ θερμά τη φίλη αρχαιολόγο κ. Παρία Συμακάκη της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής που οργάνωσε τη φωτογράφιση, καθώς και τον αρχιτέκτονα κ. Gilberto Montali που έκανε τη φωτογράφιση.

36. Galavaris, ό.π. (υποσημ. 34), σ. 316.

37. Οι παρατηρήσεις αυτές γίνονται με επιφύλαξη, γιατί οι μεταγενέστερες επεμβάσεις έχουν κακοποιήσει την αρχική ζωγραφική.

38. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, αριθ. 9, σ. 21, εικ. 14.

39. Ανάλογο σκούφο φορούν οι αφιερωτές της εικόνας Madre della Misericordia, του 16ου αιώνα, στη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1993, εικ. 15 (Μ.

Μπορμπουδάκης). Βλ. και Theano Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 17), αριθ. 17, εικ. 8 και Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, αριθ. 41, εικ. 41, σ. 48, 50.

40. Πρβλ. για το καπέλο, Chatzidakis, *Icons de Venise*, αριθ. 10, σ. 26-27, πίν. 8, 9. Νανώ Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium. Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1993, εικ. 8 (στη σ. 12). *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση. Κρήτη - Ιταλία - Ισπανία* (επιμ. J. Alvarez Lopera), Μιλάνο 1999, αριθ. IV, σ. 349-350, εικ. στη σ. 237 (Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

41. Πρβλ. για το καπέλο και τα ενδύματα Chatzidakis, *Icons de Venise*, αριθ. 85, σ. 110, πίν. 55.

42. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 51, εικ. 51, σ. 408-409 (I. Kyzlasova), όπου χρονολογείται στις αρχές του 17ου αιώνα. Για την απόδοση στον Μάρκο Μπαθά βλ. P.L. Vocotopoulos, À propos de l'icône de saint Théodore du Musée Historique de Moscou, *Zograf* 26 (1997), σ. 127-131, ιδιαίτερα σ. 130, εικ. 3.



Εικ. 9. Η συμβία και οι λαϊκοί γιοι Χαραμουντάνη, λεπτομέρεια (βλ. Εικ. 1).



Εικ. 10. Οι δεόμενες αφιερώτριες, λεπτομέρεια εικόνας του αγίου Νικολάου, β' μισό 15ου αιώνα (Martorana, Παλέρμο).

νοι σύμφωνα με τις συνήθειες που επικρατούσαν στους εκκλησιαστικούς κύκλους της εποχής (Εικ. 11). Πάνω από το εσωτερικό καστανό ένδυμα, με τα σχετικά εφαρμοστά μανίκια και τη χαλαρή μαύρη ζώνη, φορούν μανδύα καστανέρυθρο οι γιοι και βαθύχρωμο ο πατέρας. Οι γιοι έχουν κοντή γενειάδα, ενώ ο πατέρας μακριά και λευκή. Την κόμη και τα αφτιά καλύπτει καστανός σκούφος (coiffe), που διακρίνεται καλύτερα στον πατέρα. Πάνω από το σκούφο οι γιοι φορούν επανωκαλύμμαχο –μαύρη καλύπτρα με τρεις μακριές ταινιωτές απολήξεις (έπιρριτάρια), οι δύο μπροστά στο στήθος και η τρίτη πίσω στην πλάτη<sup>43</sup>. Σε αντίθεση με

43. Βλ. ενδεικτικά ανάλογη ενδυμασία και κάλυμμα κεφαλής με σκούφο και επανωκαλύμμαχο σε απεικόνιση μοναχών στην εικόνα με την Αλληγορία της Άνω Ιερουσαλήμ (γύρω στο 1500)



Εικ. 11. Οι ιερείς γιοι και ο ιερέας Νικόλαος Χαραμουντάνης, λεπτομέρεια (βλ. Εικ. 1).

τους γιους, ο πατέρας φορεί μεγάλο μαύρο σιάδιο που συγκρατείται με λεπτό κορδόνι δεμένο κάτω από το πηγούνι. Το κάλυμμα αυτό της κεφαλής δεν είναι σπάνιο για την εποχή. Με ανάλογο σιάδιο και σκούφο εικονίζεται ο ιερέας και χαρτοφύλακας Κερκύρας Αλέξιος Ραρτούρος, στην προμετωπίδα του βιβλίου του, το 1560<sup>44</sup>, όπως και ο άγιος Πέτρος, επίσκοπος Άργους, στην εικόνα του αγίου Θεοδοσίου στο Ιστορικό Μου-

(Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, εικ. 10) και σε απεικόνιση αφιερωτή στο ναό της Κοιμήσεως Καλαμπάκας (τοιχογραφία του 1573), έργο του Νεοφύτου Στρελίτσα-Μπαθά (Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 2, εικ. 302).

44. *Η Βενετία των Ελλήνων - Η Ελλάδα των Βενετών. Σημάδια στον χώρο και στον χρόνο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (επιμ. Χρύσα Μαλτέζου), Αθήνα 1999, αριθ. 18, σ. 127-129, όπου η προγενέστερη βιβλιογραφία, εικ. στη σ. 127 (Πίτσα Τσάκωνα).



Εικ. 12. Ο αφιερωτής Κασμάτης, γύρω στο 1721 (;), τοιχογραφία στην Παναγία Μεσοχωριτίσσα, Μέσα Βούργο, Κύθηρα.

σειό της Μόσχας (πριν από το 1572)<sup>45</sup>. Η ενδυμασία, το επανωκαλύμμαυχο και το σκιάδιο απαντούν επίσης σε απεικόνιση πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως που δημοσιεύεται στο βιβλίο του Martinus Crusius, το 1584<sup>46</sup>. Ο τύπος της ενδυμασίας αυτής, η οποία, όπως είδαμε, απαντά από τα μέσα του 16ου αιώνα, θα πρέπει να είχε χαρακτήρα διαχρονικό και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, π.χ. το σκιάδιο, να συνηθιζόταν σε βενετοκρατούμενες περιοχές ή μεταξύ των λογίων. Σε αυτό το πνεύμα εντάσσεται ένα ενδιαφέρον, σε σχέση με την εικόνα μας, παράλληλο, που προέρχεται από το ναό της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στο Μέσα Βούργο στη Χώρα Κυθήρων. Στο εσωράχιο, στη δυτική πλευρά του μικρού αρκοσολίου που ανοίγεται στο βόρειο τοίχο του ιερού, εικονίζεται, σύμφωνα με τη συνοδευτική επιγραφή<sup>47</sup>, ο ιερέας Κασιμάτης (Εικ. 12) που φορεί ανάλογο σκιάδιο με τον Χαραμουντάνη. Η τοιχογραφία, με βάση τις έως τώρα δημοσιευμένες αρχαιακές μαρτυρίες, πρέπει να χρονολογείται γύρω στο 1721<sup>48</sup>, στοιχείο που δηλώνει τη διάρκεια χρήσης και την αποδοχή που γνώρισε η εν λόγω ενδυμασία στους κυθηραϊκούς τουλάχιστον εκκλησιαστικούς κύκλους.

### Η εικόνα, η τέχνη και η εποχή της

Με βάση τα εικονογραφικά δεδομένα ο δημιουργός της εικόνας των Κυθήρων εμφανίζεται ως ένας καλλιτέχνης που καταρχήν ακολουθεί την τέχνη των μέσων του 16ου αιώνα. Αν και διαπιστώνεται μια αδυναμία στην απόδοση των αρμονικών αναλογιών των μορφών και την προσαρμογή του προτύπου του στο διαθέσιμο χώρο, που ίσως αφορμή έχει την ανάπτυξη του θέματος σε δύο αυτοτελείς ζώνες, το αποτέλεσμα δεν μπορεί να θεωρηθεί άτεχνο (Εικ. 1). Σε αυτό νομίζουμε ότι συμβάλλει ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τεχνοτροπικά και χρωματικά τις επιμέρους μορφές, γιατί, για τις όποιες αδυναμίες εμφανίζει, δεν πρέπει να υποτιμούμε τη σημασία του προτύπου. Η μετωπική, λόγου χάρη, τοποθέτηση του Χριστού σε ένα θρόνο που αποδίδεται προοπτικά ή η δυσαρμονία που διαπιστώνεται στο πρόσωπο του Χριστού, ακόμη και η γραμμική πτυχολογία των ενδυμάτων που δεν είναι συμβατή με την ανατομία του ανθρώπινου σώματος, δεν είναι ξένες σε εικόνες της εποχής. Όλα αυτά, πιστευόμε, διασκεδάζονται από τη γραφή του ζωγράφου, έτσι όπως αυτή οικειοποιείται εξαιτομκούντας το πρότυπο στο οποίο βασιίζεται.

Τα σαρκώματα στο πρόσωπο και τα χέρια αποδίδονται με εικαστική διάθεση. Καλύτερα διατηρούνται τα πρόσωπα του Χριστού και της αριστερής ομάδας των αφιε-

ρωτών, στα οποία ακολουθείται κοινός τρόπος απόδοσης των ατομικών χαρακτηριστικών και της προσωπικότητας (Εικ. 13 και 14). Παρατηρώντας το πρόσωπο του Χριστού αποκαλύπτεται η τεχνική ζωγράφησης. Πάνω στον προπλασμό σε θερμή όχρα, που διαμορφώνεται με διαβαθμίσεις του λαδοπράσινου και αχνορρόδινου, σχεδιάζονται με μια βαθυκόκκινη λεπτή πινελιά τα χαρακτηριστικά του προσώπου, δηλαδή το κάτω χείλος και το πηγούνι, τα φρύδια και η μύτη με τα περύγια, καθώς επίσης και τα μάτια, των οποίων το πάνω βλέφαρο προεκτείνεται έως την άκρη του φρυδιού. Τα φρύδια τονίζονται με μια δεύτερη κόκκινη καμπύλη γραμμή. Λαδιά πινελιά ακολουθεί τις διαδρομές του κόκκινου και το περίγραμμα του προσώπου. Τέλος, ένα σύστημα από λευκές λεπτογραμμένες πινελιές, σοφά ανεπτυγμένο σε όλο το πρόσωπο με λεπτές διακριτικές καμπύλες στο χείλος, στους κομψούς λοβούς των αφιών, στους οφθαλμούς, με μια ευθύγραμμη ζωγραφικότερη στη μύτη, καμπύλες και ακτινωτές στις παρειές, μικρές παράλληλες στα φρύδια και το μέτωπο, αποκαλύπτει την πηγή φωτός στα δεξιά των μορφών, αρχή στην οποία μένει ο ζωγράφος σταθερός. Ρόδινες πινελιές στα χείλη, στην άκρη της μύτης και στα βλέφαρα θερμαίνουν το όλο αποτέλεσμα αναδεικνύοντας την πνευματικότητα της κάθε μορφής. Οι ίδιες αρχές ακολουθούνται και στις υπόλοιπες μορφές, όπως του Προδρόμου, με μεγαλύτερη όμως χρήση του λαδοπράσινου στον προπλασμό. Το ίδιο πράσινο χρησιμοποιεί για να φωτίσει την καστανή κόμη στα μακριά μαλλιά του Χριστού που πέφτουν βοστρυχωτά πίσω από τον αριστερό ώμο και τα αναστατωμένα του Προδρόμου. Αντίθετα,

45. Vocotopoulos, ό.π. (υποσημ. 42).

46. Martinus Crusius, *Turcograeciae. Libri Octo*, Βασιλεία 1584, εικ. στη σ. 106.

47. Αδημοσίευτη. Η επιγραφή μεταγράφεται ως εξής: [...] *ETIC / Κασιμάτης*. Φορεί φαρδύ επενδύτη με άνετα μανίκια και έχει το δεξιό χέρι ανασηκωμένο στο στήθος και με το αριστερό κρατεί ραβδί, ενώ εντύπωση προκαλεί η προσεγγμένη απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών.

48. Αντωνία Κ. Μαρμαρέλη - Μαρία Γ. Πατραμάνη - Εμμ. Γ. Δρακάκης, *Απογραφές πληθυσμού Κυθήρων, 18ος αιώνας*, Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, Α', Αθήνα 1997, σ. 38. Στην απογραφή του 1721 αναφέρονται στην ενορία της Μεσοχωρίτισσας ο ιερέας Νικόλαος Κασιμάτης (reverendo para Nicolo Casimati de para) σε συνδυασμό με τον Νικόλαο Σανιάνο, αφιερωτή που δηλώνεται σε επιγραφή στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού (signor capo Nicolo Sagnano).



Εικ. 13. Ο Χριστός, λεπτομέρεια (βλ. Εικ. 1).

η γενειάδα αποδίδεται με λεπτές μαύρες γραμμές πάνω σε βαθύχρωμο βάθος.

Σχετικά με την πτυχολογία παρατηρούμε ότι ο ζωγράφος οδηγείται και εδώ από τον πλάγιο φωτισμό οργανώνοντας τα φωτίσματα με ανάλαφρες γρήγορες λευκές πινελιές διαφόρων σχημάτων πάνω από τις πλούσιες χρωματικές διαβαθμίσεις του κυρίως χρώματος, προσδίδοντας έτσι μια συγκρατημένη και μάλλον ιερατική πλαστικότητα στις μορφές (Εικ. 1). Η χρυσογραφία απουσιάζει. Συγκεκριμένα, οι πλούσιες πτυχώσεις στα ενδύματα του Χριστού αποδίδονται με καμπύλα και λιγότερο γωνιώδη σχήματα, σε τόνους του ίδιου χρώματος και σε μαύρο, όλες φωτισμένες με λευκές πινελιές



Εικ. 14. Γιος Χαράμουντάνης, λεπτομέρεια (βλ. Εικ. 1).

στα περιγράμματα και πλατύτερες, δημιουργώντας διακριτικά φωτιστικά επίπεδα, προκειμένου να αποδοθούν ο όγκος και η πλαστικότητα. Αυτός ο τρόπος απομακρύνεται ελαφρά από τη σχηματοποιημένη και συγκεκριμένη απόδοση της πτυχολογίας, έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται στις εικόνες των προτύπων του και των μιμητών τους. Αλλά δεν είναι ξένη στην κρητική σχολή, όπως διαπιστώνεται π.χ. σε εικόνα του ένθρονου Χριστού Ζωοδότη στο Κόκκινο Χωριό, των αρχών του 15ου αιώνα<sup>49</sup>, ή στη λεπτομέρεια του Θεολόγου από την εικόνα του ένθρονου Χριστού, έργο Ανδρέα Ρίτζου, στην Πάτμο<sup>50</sup>. Αντίθετα, η ενδυμασία της Παναγίας χαρακτηρίζεται από γωνιώδη και άκαμπτη μάλλον πτυχολογία που αποδίδεται με την παράλληλη παράθεση τόνων του κύριου χρώματος οριοθετημένων με μαύρο χρώμα και λευκά φώτα που τονίζουν τα σχήματα (Εικ. 1). Στις ίδιες διαπιστώσεις καταλήγουμε εξετάζοντας τις μορφές των αφιερωτών, αν και εκεί ο ζωγράφος ακολουθεί ελεύθερο σχέδιο και προσπαθεί, με αρκετή επιτυχία, να αποδώσει τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους (Εικ. 9, 11 και 14).

Όλα τα παραπάνω στοιχεία εμφανίζουν το δημιουργό της εικόνας μας ως ένα ζωγράφο που ανήκει στον κύκλο της κρητικής σχολής και ο οποίος ακολουθεί πρότυπα υψηλής τέχνης, όπως ανάλογες εικόνες του 15ου αιώνα και κυρίως των Αγγέλου<sup>51</sup>, Ανδρέα και Νικολά-

49. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 130, εικ. 130, σ. 486-487 (Μ. Μπομπουδάκης).

50. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 9, πίν. 15.

51. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, σ. 147-154, εικ. 7-17.

ου Ρίτζου<sup>52</sup>. Τα πρότυπά του όμως τα αποδίδει με ένα λιγότερο συγκρατημένο τρόπο, τουλάχιστον τεχνοτροπικά. Οι αποκρυσταλλωμένοι τρόποι απόδοσης των χαρακτηριστικών και της πτυχολογίας εμφανίζονται εδώ να δίδουν τη θέση τους σε μια πιο απελευθερωμένη έκφραση, με περισσότερο μπρεσιονιστική διάθεση, πάντα βέβαια μέσα στο πλαίσιο της κρητικής σχολής.

Αλλά και τα εικονογραφικά πρότυπά του τα προσαρμόζει στις επιθυμίες των παραγγελιοδοτών του επινοώντας τρόπους να τους ικανοποιήσει. Πατί δεν πρέπει να είναι τυχαία η σε μεγάλη κλίμακα απόδοση των αφιερωτών. Αν και όχι πολύ συνηθισμένη η σχέση αυτή, δεν μας είναι άγνωστη στην τέχνη της εποχής ή και νωρίτερα, όπως εμφανίζεται στις παλαιολόγειες τοιχογραφίες τόσο στην Κρήτη όσο και αλλού, όπου εικονίζονται οι αφιερωτές να καταλαμβάνουν ισότιμη θέση με τους αγίους. Από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα διασώθηκαν δίζωνες εικόνες, των οποίων η κάτω ζώνη, μικρότερη από ό,τι των Κυθήρων, καταλαμβάνεται από τις μορφές των αφιερωτών, π.χ. σε μια εικόνα στη Βενετία, με τη Δέηση και τους αφιερωτές Ιωάννη και Γεώργιο Μάνεση, του 1546<sup>53</sup>, και σε άλλες δύο, βορειοελλαδικής τέχνης αλλά εκτελεσμένες στην Πάτμο, του 1590<sup>54</sup>.

Η δυναμική αυτή δήλωση της παρουσίας της οικογένειάς τους δεν υποδηλώνει απλώς το υψηλό θρησκευτικό αίσθημα των Χαραμουντάνη. Δηλώνει σαφώς ότι η θέση τους είναι ζηλευτή μέσα στην κοινωνία όπου δρουν. Οικογένεια μαρτυρημένη στα ενετικά αρχεία ήδη από το 16ο αιώνα στην Κρήτη, της οποίας ένας κλάδος καταφεύγει για διαφόρους λόγους στα Κύθηρα, όπου εντοπίζεται ήδη από το 16ο αιώνα έως σήμερα. Η σημαντικότερη όμως μαρτυρία γι' αυτή την οικογένεια αποτελεί αναθηματική τοιχογραφία στο ναό του Αρχιστράτηγου από το σύμπλεγμα δύο ναών, Αρχιστράτηγου και Αγίου Αθανασίου, στο Μέσα Βούργο της Χώρας Κυθήρων, ναών με ιδιωτικό κοιμητηριακό



Εικ. 15. Δέηση κεκοιμημένης Κατερίνας Χαραμουντανούς, μεταξύ 1607-1628. Τοιχογραφία στο ναό Αρχιστράτηγου και Αγίου Αθανασίου, Μέσα Βούργο, Κύθηρα.

χαρακτήρα<sup>55</sup>. Και αυτή ακριβώς η τοιχογραφία υπήρξε η αφορμή του εντοπισμού της εικόνας στο Βυζαντινό Μουσείο με υπόδειξη<sup>56</sup> του Δασκάλου μου Μανόλη Χατζηδάκη, ο οποίος με τη μοναδική μνήμη και ευστοχία του με παρέπεμψε αμέσως στο «Αον Δελτίο» της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.

Στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού στον Αρχιστράτηγο, πάνω από το τοξωτό άνοιγμα επικοινωνίας με το διπλανό ναό του Αγίου Αθανασίου, παριστάνεται μεμονωμένα μία Δέηση στον ίδιο περίπου εικονογραφικό

52. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 2, σ. 324-332, 333-334, εικ. 221-233, 234.

53. Chatzidakis, *Icons de Venise*, αριθ. 8, σ. 21-22, πίν. 6, 8. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 40), εικ. 7 (στη σ. 12). *El Greco*, ό.π. (υποσημ. 40), αριθ. IV, σ. 349-350, εικ. στη σ. 237 (Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

54. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 119, σ. 152-153, πίν. 58, 167 και αριθ. 120, σ. 152-153, πίν. 59.

55. Π. Λαζαρίδης, *Μεσαιωνικά και βυζαντινά μνημεία Κυθήρων*, ΑΔ 20 (1965), Χρονικά, σ. 185, πίν. 170β. Οι δύο ναοί, ιδιαίτε-

ρα ο Άγιος Αθανάσιος, είναι κατάγραφος από αναθηματικές επιγραφές και αφιερωτές. Ευχαριστώ θερμά την κ. Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου, αρμόδια επιμελήτρια Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κυθήρων, για τη βοήθεια.

56. Ύστερα από μια επιστημονική αποστολή μου στα Κύθηρα, στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών με στόχο την κατάρτιση του Ευρετηρίου Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος, που ίδρυσε και θεμελίωσε ο Μανόλης Χατζηδάκης.



τύπο<sup>57</sup> με αυτόν της εικόνας μας, με τη διαφορά ότι στη θέση του Προδρόμου εικονίζεται μοναχός χωρίς αγιωνύμιο, ο οποίος όμως θα μπορούσε να ταυτισθεί με τον άγιο Αντώνιο από το κείμενο του ελληταρίου που κρατεί. Στο κάτω μέρος της παράστασης εικονίζεται, μέσα σε ιδιαίτερο ημικυκλικό πλαίσιο, πάνω σε λευκό κάμπο, γονυπετής και δεομένη η κεκοιμημένη αφιερώτρια, ενώ δίπλα της αναπτύσσεται η αφιερωτική επιγραφή: ΜΝΗ-  
 ΣΤΗΤΙ Κ(ΥΡΙ)Ε ΤΗΝ ΨΥΧΗ ΤΗΣ Κ<(ΑΙ)>ΕΚΥΜΗ-  
 <ΜΥ>ΜΕΝΗΣ ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ / (vac. 8-10) ΠΡΕΣΒΗΤΕΡΑΣ ΧΑΡΑΜΟΥΤΑΝΟΥΣ ΥΣ ΑΦΕΣΙ  
 ΑΜΑΡΤΙΩ· (vac. 8-10) ΩΠΔ.Υ.ΑΝΑΓ/ ΕΒΥΤΕ (Εικ. 15). Για το χρονολογικό προσδιορισμό της συγκεκριμένης παράστασης χρησιμεύει ως *terminus post quem* η κτητορική επιγραφή του 1609 που αναγράφεται στο ιερό<sup>58</sup>. Ένα επιπλέον στοιχείο, που μπορεί να χρησιμεύσει ως *terminus ante quem*, αποτελεί το εικονογραφικό και επιγραφικό παράλληλο που απαντά σε αναθηματική τοιχογραφία στον Άγιο Ανδρέα στο Λιβάδι Κυθήρων και η οποία μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 1628. Στο βορειοδυτικό πεσσό, δίπλα στη μεμονωμένη παράσταση της αγίας Παρασκευής, εικονίζεται σε ιδιαίτερο πλαίσιο η κεκοιμημένη αφιερώτρια Ρέλλα Μεγαλοκονομοπούλα με τη συνοδευτική επιγραφή: ΜΝΗΣΤΗΤΗ  
 Κ(ΥΡΙ)Ε ΤΗΝ ΨΥΧΗ Κ(ΑΙ)Κη/ΜΗΜΕΝΗΣ ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ  
 Θ(ΕΟ)Υ ΡΕΛΛΑΣ / ΜΕΓΑΛΟΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΑΣ / ΥΣ  
 ΑΦΕΣΗΝ ΑΜΑΡΤΗΘΝ (Εικ. 16)<sup>59</sup>. Και οι δύο αφιερώτριες, σε αντίθεση με τη σύζυγο του ιερέα Νικολάου Χαραμουντάνη, φορούν ενδυμασία με καθαρά δυτικές απηγήσεις –φαρδιά φούστα με εφαρμοστό κορμό, του οποίου το τριγωνικό άνοιγμα κλείνει με κορδόνια<sup>60</sup>–, η οποία καθιερώθηκε αργότερα ως η τοπική ενδυμασία με το όνομα «σπαλέτο». Η χρονολογική ένταξη της Κα-



Εικ. 16. Δέηση Ρέλλας Μεγαλοκονομοπούλας, περίπου 1628. Τοιχογραφία στον Άγιο Ανδρέα στο Λιβάδι, Κύθηρα.

57. Ο Χριστός κρατεί ανοιχτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο. Επίσης, κάθεται σε δύο μαξιλάρια και τα πόδια του ακουμπούν πάνω σε υποπόδιο με μαξιλάρι. Οι δύο μορφές, της Παναγίας δεομένης και του αγίου μοναχού σε μετωπική στάση, στέκονται πίσω από το θρόνο.  
 58. *αχθ' μηνί ΙΟΥΝΙΟΥ ΙΒ'*. Επίσης, στο διπλανό ναό του Αγίου Αθανασίου, μεταξύ των μεμονωμένων αναθηματικών τοιχογραφιών, διατηρείται τοιχογραφία με τον Χριστό ένθρονο, τον κεκοιμημένο αφιερωτή με φράγκικη ενδυμασία και αφιερωτική επιγραφή με τη χρονολογία 1659: *αχθ' ΜΗΝΙ [...] / ΕΚηΜΗΘη Ω*

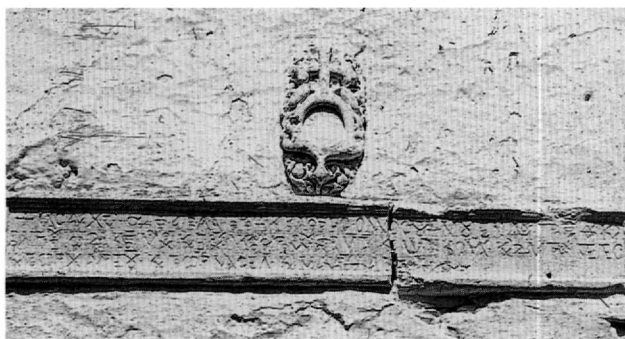
*ΕΝ[...] / [...]ΗΚ [...] / [...]ΗΚ [...]*.

59. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 318, 320, εικ. 5. Μ. Χατζηδάκης - Ιωάννα Μπίθα, *Ενρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος, Ι. Κύθηρα*, Ακαδημία Αθηνών - Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 1997, σ. 72-73.

60. Πρβλ. ενδεικτικά ανάλογο ένδυμα φλαμανδικής μόδας του 15ου αιώνα σε πίνακα του Hans Memline με τη λαίδη *Donne* και τη θυγατέρα της, Margaret Scott, *A Visual History of Costume, The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Λονδίνο 1986, εικ. 115.

τερίνας *Χαραμουντανούς* στις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα πιστεύουμε ότι συμβάλλει στην ασφαλέστερη χρονολόγηση της εικόνας μας. Λόγω ακριβώς της ενδυμασίας, αλλά και του τύπου των γραμμάτων της επιγραφής, νομίζουμε ότι η εικόνα των Κυθήρων προηγείται και ότι κατά κάποιον τρόπο αποτέλεσε το πρότυπο για την τοιχογραφία.

Τα έως τώρα δημοσιευμένα ενετικά αρχεία σχετικά με την οικογένεια Χαραμουντάνη δεν προσφέρουν επαρκή στοιχεία για την ασφαλή ταύτιση του αφιερωτή ιερέα Νικολάου Χαραμουντάνη. Η οικογένεια των Χαραμουντάνη<sup>61</sup> πρωτοεμφανίζεται, σύμφωνα με τα έως σήμερα δημοσιευμένα αρχεία, στην Κρήτη, το 1536 στα Χανιά<sup>62</sup> και το 1569 στο Ηράκλειο· στο τελευταίο αναφέρεται ένας ιερέας Νικόλαος Χαραμουντάνης, πατέρας της ηγουμένης της μονής του Αγίου Γεωργίου Διασορίτη, Μαγδαληνής<sup>63</sup>. Την ίδια εποχή μαρτυρείται ένας ιερέας με το ίδιο όνομα στα Κύθηρα. Συγκεκριμένα, στο πρόσφατα δημοσιευμένο αρχείο του νοταρίου Κυθήρων Εμμανουήλ Κασμάτη, που καλύπτει πράξεις των ετών 1560-1582, έχουν εντοπισθεί, μεταξύ άλλων, ένας παπάς και πνευματικός Νικολός Χαραμουντάνης και ο γιος του *μαστρο-Γεώργης* (μνείες 1565 και 1566)<sup>64</sup>. Πολύ αργότερα, το 1628, στο αρχείο του αρχιεπισκόπου Φιλαδελφείας Αθανασίου Βαλεριανού, σε έγγραφά του που προέρχονται από την περίοδο που ήταν στα Κύθηρα (νοτάριος Νικόλαος Μελισσηνός), εντοπίζεται ένας άλλος Νικόλαος, χωρίς να αναφέρεται ότι είναι παπάς, και ο γιος του παπα-Δημήτριος (επίσης αναφέρεται και στα έτη 1624 και 1633)<sup>65</sup>. Την ίδια περίοδο, το 1630, εντοπίζεται και ένας άλλος ιερέας Εμμανουήλ αλλά χωρίς πατρώνυμο<sup>66</sup>, ώστε δεν μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται ενδεχομένως για τους δύο ιερείς



Εικ. 17. Κτητορική επιγραφή του 1592 στον Αη-Γιάννη στο Γκρεμό, Κύθηρα.

γιους του ιερέα Νικολάου Χαραμουντάνη. Όμως, επειδή τα αρχαιολογικά δεδομένα μας οδηγούν σε μια χρονολόγηση στα τέλη του 16ου αιώνα και επειδή η σχέση με τα Κύθηρα είναι αρκετά βέβαιη –εξάλλου ο αφιερωτής των Κυθήρων δεν απεικονίζει μεταξύ των παιδιών του κάποια θυγατέρα– προτείνουμε ως πιθανότερη την ταύτιση του ιερέα Νικολάου με τον παπα-Νικόλαο του 1565 και 1566, ο οποίος σημειώνεται, επιπλέον, και ως πνευματικός, ιδιότητα που θα χαρακτήριζε εξέχον πρόσωπο της κοινωνίας αυτής της εποχής.

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τον τόπο δημιουργίας της εικόνας, δηλαδή αν παραγγέλθηκε στην Κρήτη και στη συνέχεια ήλθε στα Κύθηρα ή αν εκτελέστηκε στα Κύθηρα από το εργαστήριο που τοιχογράφησε αργότερα την αναθηματική παράσταση της Δέησης στο διπλό ναό του Αρχιστράτηγου και του Αγίου Αθανασίου στο Μέσα Βούργο. Βέβαια, ομοιότητα των δύο παραστάσεων υπαγορεύει την πρόταση για την ύπαρξη

61. Βλ. σχετική επιφυλλίδα με τίτλο «Αναζητώντας τις ρίζες μας» από τον εκδότη Μ. Π. Καλλίγερο στην τοπική εφημερίδα *Κυθηραϊκά*, αριθ. φύλλ. 83 (Ιούνιος 1995)· ευχαριστώ θερμά τον κ. Καλλίγερο για τη βοήθεια που τόσο πρόθυμα μου προσέφερε.

62. Ο Mina Charamuradani το 1536, στρατεύσιμος στο *castel de la cita de la Cania*, βλ. Γ.Σ. Πλουμίδη, Κατάλογος στρατευσίμων Χανίων και Αποκορώνου στην έκθεση του ρέκτορα Μ.Α. Bernardo (1536), *Κρητ.Χρον* 25, ΙΙΙ (1973), σ. 298.

63. Θ. Δετοράκης, Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στην Κρήτη, *Νέα Χριστιανική Κρήτη Δ'* (1992), σ. 102 (= Θ. Δετοράκη, *Βενετοκρατικά Μελετήματα (1971-1994)*, Ηράκλειο 1996,

άρθρο υπ' αριθ. 20, σ. 288).

64. Εμμ. Γ. Δρακάκης, *Εμμανουήλ Κασμάτης νοτάριος Κυθήρων (1560-1582)*, Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, σειρά: Πηγές κυθηραϊκής ιστορίας, Αθήνα 1999, σ. 200, 325.

65. Δ.Γ. Σερεμέτης, *Δικαιοπρακτικά και άλλα έγγραφα εκ των αρχείων του Έλληνικού Ίνστιτούτου Βενετίας περί Κυθήρων. Δικαιοπραξίαι του Φιλαδελφείας Αθανασίου Βαλεριανού*, *Θησαυρίσματα* 1 (1962), σ. 136 (ως μάρτυρας σε οικονομική διεύθυνση αναφέρεται ο ιερέας Δημήτριος Χαραμουντάνης του ποτέ Νικολάου). Οι άλλες αναφορές στις σ. 131 (του 1624) και 132 (του 1633).

66. Σερεμέτης, ό.π., σ. 133 (το 1630).

ενός εργαστηρίου –τοπικού ή προσκεκλημένου δεν έχει πολύ μεγάλη σημασία για τη σημερινή πορεία της έρευνας, γιατί δεν μπορεί ακόμη να αποδειχθεί με ασφάλεια–, το οποίο αναλάμβανε την εκτέλεση τοιχογραφιών και εικόνων για τους κατοίκους των βενετοκρατούμενων Κυθήρων του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα<sup>67</sup>. Δεν μπορεί βέβαια να αποκλεισθεί η περίπτωση, λόγω της καλής μάλλον ποιότητας της εικόνας μας, να παραγγέλθηκε σε κρητικό εργαστήριο και στη συνέχεια να αποτελέσει το πρότυπο για τους τοιχογράφους του ναού στο Μέσα Βούργο. Θεωρούμε όμως σχεδόν βέβαιο ότι η εικόνα παραγγέλθηκε από έναν Κυθήριο και ότι πάντα βρισκόταν στα Κύθηρα. Δεν είναι απίθανο η εικόνα μας να ταυτίζεται με αντίστοιχη εικόνα που αναφέρεται στην καταγραφή του έτους 1688 μεταξύ των κινητών αντικειμένων του Αγίου Ιωάννη στο Γκρεμνό με την ονομασία Τρίμορφο: *altra* (εννοεί *imagine*) *chiamata in greco Trimorfo*<sup>68</sup>, ακρι-

βώς όπως την αναφέρει και ο Λαμπάκης. Η πρόταση αυτή ενισχύεται αν ελεχθεί ως ακριβής ο συσχετισμός που κάνει ο Λαμπάκης μεταξύ του αφιερωτή της εικόνας μας και της κτητορικής επιγραφής του ναού, που αναφέρει το έτος 1592 και, μεταξύ άλλων δωρητών, τον ιερομόναχο Νικόλαο Χαραμουντάνη (Εικ. 17)<sup>69</sup>. Αν οι υποθέσεις μας είναι σωστές, τότε το σπήλαιο του Αγίου Ιωάννη αναδεικνύεται σε διαχρονικό τόπο λατρείας για την περιοχή, άξιο να φυλάξει σημαντικά και αγαπημένα λατρευτικά αντικείμενα, όπως και η περίφημη εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου που μας προσκαλεί πάντα να την αναζητήσουμε<sup>70</sup>. Σε αυτή τη μικρά μονή ίσως ο ιερέας Νικόλαος Χαραμουντάνης εναπέθεσε ευλαβικά τη Δέησή του στα τέλη του 16ου αιώνα διαφυλάττοντας έτσι και παραδίδοντάς μας με τον τρόπο του, αυτός, ένα πνευματικός άνθρωπος της εποχής του, το πολύμορφο της κυθηραϊκής κοινωνίας κατά τη βενετοκρατία.

67. Για την κυθηραϊκή κοινωνία του 17ου αιώνα βλ. Φ.Δ. Μαυροειδή, *Κοινωνία και διοίκηση στα Κύθηρα στις αρχές του 17ου αιώνα*, *Δωδώνη* 7 (1978), σ. 141-169.

68. Χρύσα Α. Μαλτέζου, *Ειδήσεις για ναούς και μονές στα Κύθηρα από αρχαιολογικές πηγές*, *Πρακτικά του Ε' Διεθνούς Πανιωνίου Συνεδρίου*, 1, Αργοστόλι 1989 (= Χρύσα Α. Μαλτέζου, *Βενετική παρουσία στα Κύθηρα*, *Αρχαιολογικές μαρτυρίες*, Αθήνα 1991, άρθρο Ι), σ. 282.

69. Ο Χ.Σ. το 1857 δεν αναφέρει τίποτε σχετικό. Το έτος 1592 το αναφέρουν ο Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 1) και ο Πετρόχειλος, ό.π. (υποσημ. 2), αλλά χωρίς μνεία του Χαραμουντάνη. Σε δημοσίευσμά του ο Κασμάτης το 1957, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 173, αναφέρει την ύπαρξη δυσανάγνωστης κτητορικής επιγραφής στο υπέρθυρο της εξόδου της στοάς, κάτω από τον ξενώνα, η οποία προηγείται χρονικά από την κτητορική επιγραφή του έτους 1725, που βρισκόταν στην είσοδο του συγκροτήματος. Η παλαιότερη αυτή επιγρα-

φή καλυμμένη από επάλληλα στρώματα ασβέστη διαβάζεται με επιφύλαξη ως εξής: + *ΕΙC Δ(ΟΞΑ) Χ(ΡΙCΤ)Υ .α.φ. λ.β. ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΗΣ Ο ΝΑΟΣ ΤΙΜΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΠΡΟΦΗΤ(ΟΥ) ΜΑΡΤΥΡ(ΟΥ) Κ(ΑΙ) ΒΑΠΤΙCΤΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΔΙΑ ΚΟΠ(ΟΥ) ΜΟΧΘ(ΟΥ) Κ(ΑΙ) ΕΞ(ΟΔΟΥ) ΝΙΚΟΛΑ(ΟΥ) ΙΕΡΟΜΟΝΑΧ(ΟΥ) ΧΡΑΜΑΤ. Κ(ΑΙ) ΝΝ.ΟΥ ΚΑCΜΑ'. Κ(ΑΙ) ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ ΜΠΕΛΕCΙ/Κ(ΑΙ) ΓΕΩΡΓ ΧΑΜΑΡΕΤΟΥ. Κ(ΑΙ) ΓΕΩΡΓ ΜΑCΕΛ(ΟΥ). Κ(ΑΙ) ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΑΜ[ΗΝ].*

70. Στο τέμπλο του ναού υπάρχει εικόνα με τον Πρόδρομο, όπως και η εικόνα του Αγγέλου που σημειώνεται στην καταγραφή του 1688, βλ. Μαλτέζου, ό.π., σ. 276-278, 282-283. Οι εικόνες, οι οποίες είναι στη δικαιοδοσία της εγχωρίου περιουσίας, είναι σε πολύ κακή κατάσταση διατήρησης και είναι απολύτως επείγουσα η συντήρησή τους από ειδικευμένους και έμπειρους συντηρητές, πρβλ. Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου, *Εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στα Κύθηρα*, *ΔΧΑΕΚ'* (1998-1999), σ. 365.

Ioanna Bitha

ΔΕΗΣΙΣ ΙΕΡΕΩΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΡΑΜΟΥΝΤΑΝΗ.  
A DEESIS ICON FROM KYTHERA IN THE BYZANTINE  
AND CHRISTIAN MUSEUM, ATHENS

The icon collection in the Byzantine and Christian Museum, Athens includes an icon of the Deesis (Figs 1, 2) which comes from the former monastery of St John at Gremnos on the island of Kythera (nn. 1-6), as mentioned by Georgios Lambakis, via whom the icon was deposited in the museum in 1891 (see, *ΔΧΑΕ Α'* (1892), 113). The icon (T 756 (XAE 948; 0.79×0.64×0.02 m) is twozoned: represented in the upper zone is the three-figure Deesis and in the autonomous lower zone the donor are the priest Nikolaos Charamountanis, with his family, that is his wife and their four sons, two of whom are priests, accompanied by the dedicatory inscription: Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Νικόλαου ἱερέως τοῦ Χαράμ[ου]ντανῆ ἅμα συμβίῳ καὶ τοῖς τέκνοις αὐτ(οῦ) (Fig. 3).

Study of the iconography of the Deesis (nn. 10-28) leads to models of comparable icons of the Cretan School (Figs 4-8), works by Angelos (first half 15th c.) and Andreas and Nikolaos Ritzos (second half 15th c.), of which the iconographic format of the Kythera icon is a later adaptation. Corresponding study of the donors and their dress (nn. 29-48) leads to late sixteenth-century works of the Cretan School and to seventeenth-century Kytheran works (Figs 1, 9-12, 15-16).

The above elements as well as the stylistic study (nn. 49-54) present the creator of the Kythera icon as a late sixteenth-century painter within the circle of the Cretan School, conversant with its high models and able to adapt them to the demands of his clients, following the aesthetics of his age. His

art is distinguished by a disposition towards liberation from the strictures of the Cretan School, which is enhanced by his attempted rendering of the portrait features and personality of the depicted persons, who were eminent members of Kytheran society. The inclusion of the icon in Kytheran society (nn. 55-59) is strengthened by the identification of a Deesis dedicated by a member of the Charamountanis family, the elder Katerina, in the church of Archistrategos and St Athanasios in the Middle Burg (Mesa Bourgo) of the Chora of Kythera (Fig. 15); the wall-painting dates from the early seventeenth century and the present icon was perhaps its model. Efforts to identify the priest Nikolaos Charamountanis in the published archives (nn. 61-66) led to the proposed possible identification of him with the 'priest and confessor Nikolos', who is mentioned in notarial documents of Kythera in the years 1565 and 1566, a period close to the late sixteenth-century date proposed for the icon. It is also very possible that the icon is none other than the *'imagine chiamata Trimorfo'*, which is recorded in the 1688 census of the moveable objects in the church of St John at Gremnos (n. 68), in which case its association with the said church is shown to be quite old and close. This perhaps validates the information given by Lambakis, that depicted in the Kythera icon is the founder of St John at Gremnos in 1592 (Fig. 17 and n. 69). However, research to date has found no reliable testimony documenting the connection of him with Nikolaos Charamountanis, the donor of the icon in the Byzantine Museum.