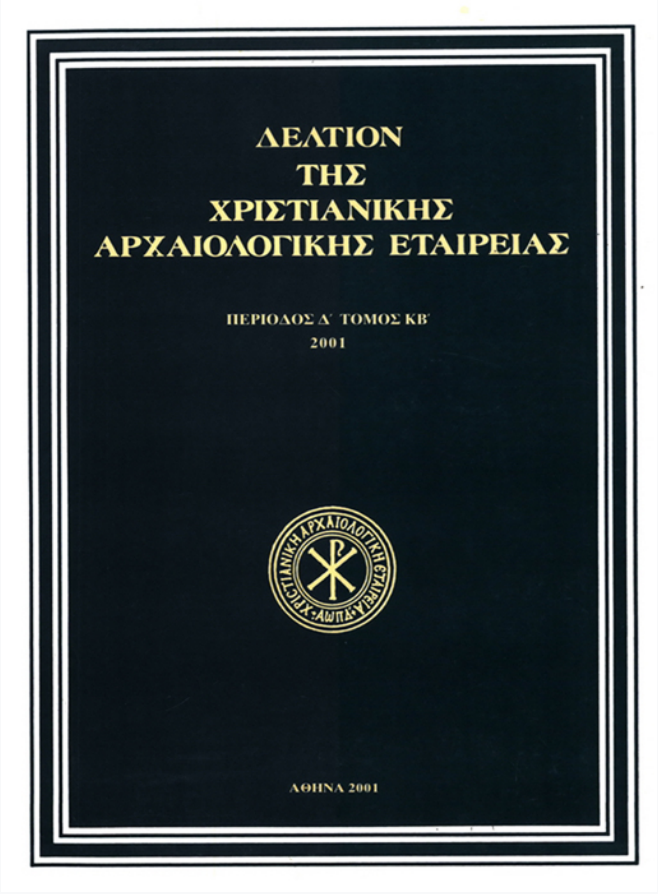
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

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



Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα

Νανώ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

doi: 10.12681/dchae.321

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν. (2011). Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *22*, 393–416. https://doi.org/10.12681/dchae.321

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 18/04/2024 09:19:07

ΔΕΛΤΙΟΝ της ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα

Νανώ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 393-416

ΑΘΗΝΑ 2001

www.deltionchae.org

Νανώ Χατζηδάκη

ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΕ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ. ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ

Στην παρούσα μελέτη θα ασχοληθώ με μια εικόνα του αγίου Νικολάου, που μπορεί να αποδοθεί με ασφάλεια στο μεγάλο κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα (Εικ. 1). Η εικόνα ανήκει σε ιδιωτική συλλογή της Μαδρίτης, έχει διαστάσεις 40,5×32×2,5 εκ. και διατηρείται σε άριστη κατάσταση, με τη ζωγραφική επιφάνεια σχεδόν άθικτη από τη φθορά του χρόνου. Τα χρώματα διατηρούν τη διαύγειά τους και το σχέδιο την ευκρίνειά του, ακόμη και σε μικρές λεπτομέρειες. Το έργο δεν φέρει ούτε υπογραφή ούτε χρονολογία και έως σήμερα δεν έχει αναγνωρισθεί ο ζωγράφος του[1].

Ο άγιος Νικόλαος, ένθρονος στο κέντρο της εικόνας, πλαισιώνεται από βιογραφικές σκηνές που κατανέμονται σε δεκατέσσερα ισομεγέθη διάχωρα. Η μορφή του προβάλλει στο κεντρικό διάχωρο, πάνω σε βαθυγάλανο κάμπο που ξανοίγει με αποχρώσεις έως το ανοιχτό γαλάζιο του ουρανού, με μικρά λευκά σύννεφα. Φορεί απλό μονόχρωμο, βιολετί φαιλόνιο με ανοιχτογάλαζες αποχρώσεις, λευκό στιχάριο με δύο λεπτές και καλοσχεδιασμένες μαύρες κατακόρυφες ταινίες και λευκό ωμοφόριο με τρεις σταυρούς (Εικ. 2). Με το αριστερό του χέρι στηρίζει κλειστό ευαγγέλιο πάνω στο μηρό και με το δεξί μπροστά στο στήθος ευλογεί. Κάθεται σε συμπαγή ξυλόγλυπτο θρόνο με ευρύ ερεισίνωτο που κοσμείται με πυκνή χρυσοκοντυλιά. Οι μορφές του Χριστού και της Παναγίας, σε μικρότερη κλίμακα, προβάλλουν στα πλάγια πάνω σε υπόλευκα συννεφάκια και προσφέρουν το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο σύμφωνα με την καθιερωμένη εικονογραφία[2]. Το πρόσωπο του ιεράρχη (Εικ. 2), με λευκή στρογγυλή γενειάδα, λευκά μαλλιά και γυμνό μέτωπο που χαράζουν ρυτίδες, έχει μικρή φθορά στην παρειά.

---

1. Το έργο ανήκε στη Συλλογή του Don Sergio Otzoup (1886-1974), ο οποίος συγκέντρωσε μεγάλο αριθμό έργων, κυρίως ρωσικές εικόνες, πρώτα στη Ρωσία και στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια των πολυετών περιπλανήσεών του, στις πρωτεύουσες της Ρουμανίας, της Βουλγαρίας και της Ελλάδας, πριν από την οριστική εγκατάστασή του στη Μαδρίτη, όπου προστέθηκαν λίγα νέα έργα. Δυστυχώς δεν σώζεται καμιά πληροφορία για τον τόπο και το χρόνο απόκτησης των εικόνων της συλλογής του, η οποία το 1974 αγοράστηκε από τον Don Rafael Onieva Ariza και εκτίθεται στην Casa Grande στο Torrejon de Ardoz. Θέλω να ευχαριστήσω θερμά την Doña Paloma Onieva για την πρόθυμη διευκόλυνση της μελέτης των εικόνων και του αρχείου της Συλλογής, κατά την επίσκεψή μου στην Casa Grande τον Ιούλιο του 1999. (Η εικόνα αναφέρεται, χωρίς να αναγνωρίζεται ο ζωγράφος της, σε δακτυλόγραφο κατάλογο των εικόνων από τον Athanas Boškov, 1991). Η εικόνα παρουσιάστηκε μαζί με τις εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη σε προσωρινή έκθεση στο Museo de Santa Cruz του Τολέδο, τον Ιούλιο του 1999, και σχολιάστηκε, κατά το έθιμο, από το συνεργαζόμενο με το Μουσείο καθηγητή Miguel Cortes Arrese, χωρίς να ταυτισθεί ο ζωγράφος της και χωρίς να γίνει αναγνώριση όλων των σκηνών στο πλαίσιο, βλ. M. Cortes Arrese, A modo de appendice: dos iconos de la coleccion Onieva-Otzoup, *De Creta a Toledo, Iconos Griegos de la Colecion Velimezis*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1 Ιουλίου έως 1 Αυγούστου 1999, Μουσείο Μπενάκη - Museo de Santa Cruz Toledo, Αθήνα 1999, σ. 38-39, εικ. 18· βλ. και M. Cortes Arrese, *Los iconos de la Casa Grande*, Μαδρίτη 1993, σ. 158-159, αριθ. 192 (χρονολογείται στο 16ο-17ο αιώνα και παραβάλλεται με ρωσικές εικόνες). Για τις εικόνες της συλλογής Βελιμέζη βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*. Στην ίδια έκθεση παρουσιάστηκε από την ίδια συλλογή και μια εικόνα της Παναγίας ένθρονης (46,3×34,2 εκ.), που χρονολογήθηκε στο 16ο αιώνα και αποδόθηκε σε ζωγράφο των ιταλικών ακτών της Αδριατικής (Cortes Arrese, A modo de appendice, ό.π., σ. 39-40, εικ. 19, και ο ίδιος, *Los iconos*, ό.π., αριθ. 40, σ. 96). Πρόκειται, ωστόσο, για επτανησιακό έργο του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα, κατά το πρότυπο εικόνων του Εμμανουήλ Τζάνε, που συναντούμε σε έργα του Κ. Κοντάρη (-ίνη;) και του Ι. Τζεν (βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 102, αριθ. 3, εικ. 51, και σ. 435, αριθ. 10, εικ. 351).

2. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. N. Patterson-Ševčenco, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τουρίνο 1983.

Εικ. 1. Γεώργιος Κλόντζας, εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Casa Grande, Torrejon de Ardoz (Μαδρίτη).

Πάνω στο κάμπο αναγράφονται με χρυσά γράμματα το όνομα του αγίου: *Ο ΑΓ(ΙΟ)C [ΝΙ]ΚΟΛΑΟC* και τα συμπιλήματα: *IC XC* και *MP ΘΥ* αντίστοιχα, πλάι στις μορφές του Χριστού και της Παναγίας.

Ο ζωγράφος ακολουθεί, ως προς τη στάση και την ενδυμασία του ένθρονου ιεράρχη, καθώς και ως προς τον τύπο του θρόνου, πρότυπα κρητικών εικόνων του αγίου Νικολάου, γύρω στο 1500[3]. Το πλησιέστερο εντοπίζεται σε εικόνα της Βενετίας[4] (Εικ. 5), όπου ο άγιος φορεί απλό ακόσμητο φαιλόνιο, κρατεί κλειστό ευαγγέλιο και ευλογεί με το χέρι μπροστά στο στήθος, ακριβώς όπως και στην εικόνα μας. Σε εικόνα της Συλλογής Ανδρεάδη, γύρω στο 1500 (Εικ. 6), ενώ η ενδυμασία και η θέση των χεριών του αγίου διαφέρουν, επαναλαμβάνεται το ίδιο πρότυπο του θρόνου, γνωστό και από εικόνες των μεγάλων κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα –Αγγέλου και Ανδρέα και Νικολάου Ρίτζου[5]. Η απόδοση του κεντρικού θέματος στην εικόνα μας, ενώ συνδέεται με πρότυπα κρητικών ζωγράφων γύρω στο 1500, χαρακτηρίζεται παράλληλα και από την εισαγωγή στοιχείων της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, τόσο ως προς την ελεύθερη απόδοση του χρυσοστόλιστου θρόνου, όσο και ως προς τη διακόσμηση του επιτραχηλίου του αγίου με έξι ολόσωμες ανδρικές μορφές (προφητών;) ανά ζεύγη, όπως σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Τ 1577) (Εικ. 13), που μπορεί να χρονολογηθεί στα μέσα του 16ου αιώνα[6], σε εικόνα του αγίου Νικολάου ένθρονου στην Bologna, έργο του Σαρακηνόπουλου (1569/70-1582)[7], καθώς και σε μεταγενέστερη εικόνα ιδιωτικής συλλογής γύρω στο 1600, η οποία ωστόσο έχει πιο συντηρητικό χαρακτήρα[8].

Η εξέταση της εικονογραφίας στην κεντρική παράσταση της εικόνας μας φανερώνει την προσήλωση του ζωγράφου στα υποδείγματα των κρητικών εικόνων γύρω στο 1500 και, ταυτόχρονα, την εισαγωγή νεωτερικών στοιχείων που συναντούμε στη ζωγραφική του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα.

Εικ. 2. Ο άγιος Νικόλαος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

Οι μικρές σκηνές στο πλαίσιο

Α. Δύο «παρείσακτες» σκηνές: Ο Αποκεφαλισμός ανώνυμης αγίας και ο Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου

Οι δεκατέσσερις μικρές σκηνές που πλαισιώνουν τον άγιο δεν συνοδεύονται από επιγραφές και διακρίνονται από μια μοναδική ιδιορρυθμία ως προς την επιλο-

3. Βλ. παρακάτω σύντομο κατάλογο των εικόνων που πλαισιώνονται με σκηνές του βίου του αγίου, Παράρτημα, σ. 412-414.

4. Παράρτημα, αριθ. 3. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, σ. 19, 22, 29.

5. Παράρτημα, αριθ. 2. Για το θρόνο βλ. ό.π., αριθ. 4, 5, 16, σ. 19, 22, 29, 41.

6. Βλ. Παράρτημα, αριθ. 4.

7. Στην εικόνα δεν υπάρχουν σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου, βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αριθ. 42, σ. 174. Για το ζωγράφο βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 172, αριθ. 21.

8. Παράρτημα, αριθ. 5. Ο θρόνος του αγίου στην εικόνα αυτή ανήκει σε νεωτερικό τύπο, καθώς κοσμείται και αυτός με ανθρώπινες μορφές. Τα παλιότερα δείγματα ανθρωπόμορφης διακόσμησης στα άμφια είναι κυρίως γνωστά στις εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού. Ωστόσο, ανθρωπόμορφη διακόσμηση χρησιμοποιεί και ο ζωγράφος Άγγελος στο επιγονάτιο του αγίου Νικολάου στην ει-

8	A	B	12
4			11
3			10
2			9
1	5	6	7

Εικ. 3. Γεώργιος Κλόντζας, εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Η διάταξη των σκηνών.

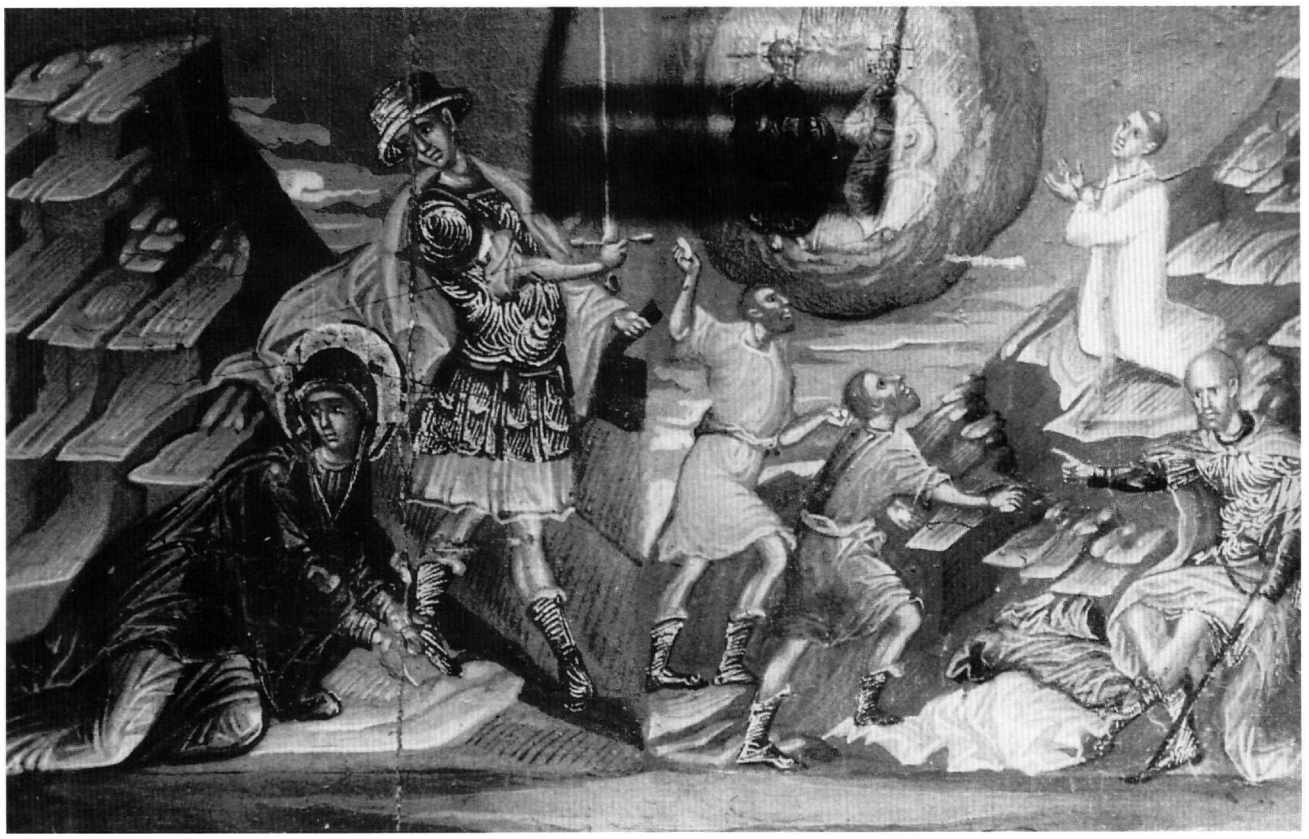
γή τους. Μέσα στον κύκλο των σκηνών του βίου του αγίου Νικολάου παρεμβάλλονται δύο αυτοτελείς σκηνές μαρτυρίου δύο άλλων αγίων[9] (Εικ. 1, 3, σκηνές Α-Β, και 4). Η παρεμβολή των δύο αυτών σκηνών, κατά παρέκκλιση των γνωστών κανόνων, αποκτά ξεχωριστή σημασία, καθώς, όσο γνωρίζω, σε καμιά από τις γνωστές εικόνες με βιογραφικούς κύκλους αγίων δεν παρεμβάλλονται σκηνές από το βίο άλλων αγίων[10]. Οι δύο αυτές σκηνές αποκτούν πρόσθετη σημασιολογική βαρύτητα, καθώς τοποθετούνται στην πιο σημαντική θέση του πλαισίου, δηλαδή σε δύο συνεχόμενα διάχωρα στο κέντρο της άνω ζώνης, επιστέφοντας έτσι το κύριο θέμα της εικόνας. Στην κεντρική αυτή θέση του πλαισίου είναι γνωστό, από παλιότερα δείγματα και μάλιστα της βυζαντινής περιόδου, ότι μπορεί να τοποθετηθεί το σημαντικό θέμα της Δέησης ή της Ετοιμασίας του Θρόνου, ένα θέμα με εσχατολογικό-δογματικό περιεχόμενο που συνδέεται άλλωστε με το ρόλο του εικονιζόμενου αγίου ως μεσολαβητή για τη σωτηρία της ψυχής των πιστών ή του αφιερωτή[11]. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ότι ανάλογη θέση, σε χώρο μάλιστα που αντιστοιχεί σε δύο διάχωρα, λαμβάνει η σημαντική σκηνή της Κοίμησης

κόνα της Κέρκυρας, Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Δύο εἰκόνες τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου, *Φίλια Ἔπη εἰς Γ.Ε. Μυλωνᾶν*, Β', Αθήναι 1987, σ. 412-414, πίν. 67-68.

9. Οι δύο αυτές σκηνές, χωρίς να έχουν αναγνωριστεί, εντάσσονταν στο βιογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου (βλ. Cortes-Arreze, ό.π. (υποσημ. 1).

10. Σε ελάχιστα γνωστά μεταγενέστερα παραδείγματα παρεμβάλλονται στηθαίες μορφές άλλων αγίων στα χαμηλότερα διάχωρα του πλαισίου, όπως σε εικόνα του αγίου Νικολάου του έτους 1665 (Α. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Εἰκόνες καί κειμήλια Ἱερᾶς Μητροπόλεως Τρίκκης καί Σταγῶν*, Αθήνα 1969, αριθ. 38, σ. 37-38, πίν. 25).

11. Βλ. πρόχειρα εικόνες στο Σινά, του 12ου αιώνα, με το θέμα της



Εικ. 4. Ο Αποκεφαλισμός της αγίας Παρασκευής (Α) και ο Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου (Β). Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

του αγίου, σε εικόνα του αγίου Θεοδοσίου με σκηνές του βίου του, που αποδίδεται στον Μάρκο Βαθά (1541-1572;)[12]. Στην εικόνα μας, λοιπόν, οι δύο αυτές σκηνές αποκτούν προτεραιότητα που επιρρεάζει καθοριστικά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τη διάταξη των σκηνών από το βίο του αγίου Νικολάου.

Στην πρώτη σκηνή αριστερά (Εικ. 3, σκηνή Α, και 4) παριστάνεται ο Αποκεφαλισμός ανώνυμης αγίας, η οποία γονατίζει προς τα δεξιά, απλώνοντας τα δύο χέρια προς τα κάτω για να στηριχθεί στο έδαφος, ενώ στρέφει το πρόσωπό της και κοιτάζει προς τα πίσω, καθώς η πράξη του αποκεφαλισμού δεν έχει ακόμη συντελεστεί. Είναι ντυμένη με μονόχρωμο βυσσινί μαφόριο που σκεπάζει την κεφαλή της. Όρθιος πίσω της στέκει ο δήμιος, στρατιώτης με πανοπλία και κράνος δυτικού τύπου, υψώνοντας το ξίφος με έντονη συστροφή του σώματος και κοιτάζοντας και αυτός προς τα πίσω.

Μεταξύ των γνωστών παραστάσεων αποκεφαλισμού αγίων γυναικών, η μόνη αγία που παριστάνεται σε αντίστοιχη στάση, με παρόμοια λιτή ενδυμασία –βαθύχρωμο ακόσμητο μαφόριο που σκεπάζει την κεφαλή της–, είναι η αγία Παρασκευή, η οποία *ξίφει τελειοῦται*[13]. Σε

Δέησης στο άνω τμήμα του πλαισίου (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, Β', Αθήνα 1959, εικ. 37) και με το θέμα της Ετοιμασίας του Θρόνου (Σωτηρίου, ό.π., εικ. 83). Βλ. και εικόνα του αγίου Γεωργίου, του 13ου αιώνα, στο Βυζαντινό Μουσείο (K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojčić, *Icones*, Παρίσι 1978, σ. 68-69, εικ. στη σ. 70). Βλ. και το θέμα της Δέησης στην εικόνα του αγίου Νικολάου, γύρω στο 1500, στη Βενετία (Εικ. 5) και Παράρτημα, αριθ. 3.

12. P. Vocotopoulos, A propos de l'icone de saint Théodose du Musée Historique de Moscou, *Zograf* 26 (1997), εικ. 1.

13. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909, σ. 207, 287.

μεγάλο αριθμό εικόνων, ήδη από το 14ο αιώνα, η αγία παριστάνεται με λιτό βαθύχρωμο ακόσμητο ένδυμα που καλύπτει την κεφαλή της, όπως στις παραστάσεις οσιομαρτύρων. Παρόμοιο ένδυμα συναντούμε, άλλωστε, στις εικόνες της αγίας Παρασκευής στη Βέροια, στο Μουσείο Μπενάκη, στο Λονδίνο και στην Πάτμο[14]. Από τα παλιότερα συγγενικά παραδείγματα αποκεφαλισμού της αγίας είναι η σκηνή στο ναό της Αγίας Παρασκευής στον Κίτυρο Σελίνου (1372/73), όπου ο δήμιος δεν έχει αποκόψει ακόμη την κεφαλή της αγίας, η οποία είναι γονατισμένη[15], ενώ στην Αγία Παρασκευή της Επισκοπής Πεδιάδος Κρήτης (15ος αι.) η αγία είναι γονατισμένη αλλά ακέφαλη, καθώς η κεφαλή της έχει πέσει στο έδαφος[16]. Σε σκηνή στο πλαίσιο εικόνας της ομώνυμης αγίας στη Συλλογή Βελιμέζη (β΄ τέταρτο 16ου αι.)[17] η συγγένεια είναι προφανέστερη, καθώς η αγία είναι γονατισμένη και ο αποκεφαλισμός δεν έχει ακόμη συντελεστεί· ο δήμιος στέκει όρθιος από πίσω της σε παρόμοια δυναμική στάση, έτοιμος να της αποκόψει την κεφαλή. Ομοιότητα με τη σκηνή της εικόνας μας διακρίνεται ως προς την ενδυμασία και τις στάσεις της αγίας και του δήμιου, στην τελείως διαφορετική σύνθεση της σκηνής στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Μουσείο Κανελλοπούλου[18] και σε όσα έργα είχαν τη σκηνή αυτή ως πρότυπο, όπως η εικόνα του Βίκτωρος, του 1654, στο ίδιο Μουσείο[19]. Όπως γίνεται φανερό η σύνθεση στην εικόνα μας ακολουθεί το πιο συντηρητικό πρότυπο της σκηνής του αποκεφαλισμού, όπως δείχνει και το βραχώδες ορεινό τοπίο, μπροστά στο οποίο συνήθως διεξάγονται σκηνές μαρτυρίου στη βυζαντινή ζωγραφική αλλά και στη ζωγραφική του 16ου αιώνα[20]. Παράλληλα, διακριτική εισαγωγή στοιχείων του μανιερισμού στη σκηνή της εικόνας μας διαπιστώνεται στην κινημένη στάση του θύματος, καθώς πέφτει στο έδαφος γυρίζοντας την κεφαλή για να κοιτάξει προς τα πίσω· διαπιστώνεται επίσης στη ζωηρή στάση του δήμιου με το σώμα να συστρέφεται, όπως ανάλογη μορφή στρατιώτη στο καθιερωμένο από τη χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi πρότυπο της Βρεφοκτονίας, το οποίο χρησιμοποιείται και στη σκηνή

Για την εικονογραφία της αγίας βλ. *RbK* 2, 1971, στ. 1087. *LChrI* 8, 1976, στ. 118-120. Σ. Κουκιάρης, *Ὁ κύκλος τοῦ βίου τῆς ἁγίας Παρασκευῆς τῆς Ρωμαίας καί τῆς ἐξ Ἰκονίου στή χριστιανική τέχνη*, Αθήνα 1994 (εξετάζονται παραδείγματα κυρίως σε τοιχογραφίες καθώς και σε ρωσικές εικόνες). Για την εικονογραφία της αγίας σε εικόνες βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 176-183. Για τον αποκεφαλισμό της αγίας βλ. Κουκιάρης, ό.π., σ.101-103 (διακρίνει δύο τύπους αποκεφαλισμού, ανάλογα με τη στάση της αγίας που παριστάνεται όρθια είτε γονατιστή πρίν ή μετά από τον αποκεφαλισμό της). Για το θέμα του αποκεφαλισμού γενικότερα βλ. Κ. Χαραλαμπίδης, *Ὁ ἀποκεφαλισμός τῶν μαρτύρων εἰς τάς ἱστορικοφιλολογικάς πηγάς καί τήν βυζαντινήν τέχνην*, Αθήνα 1989, σ. 119-162, όπου δεν σχολιάζεται ο αποκεφαλισμός της αγίας Παρασκευής· πρβλ. αποκεφαλισμό αγίας Ευγενίας (ό.π., σ. 134, πίν. 15α), Κυρίλλης (ό.π., σ. 139), Σοφίας-Πίστεως-Ελπίδας και Αγάπης (ό.π., σ. 149-150, πίν. 44β), καθώς και το συγγενέστερο αποκεφαλισμό της αγίας Νεονίλλας στην τράπεζα της Λαύρας (ό.π., πίν. 43β). Βλ. και T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère Galataki, Eubée, XVIe siècle* (αδημοσίευτη διδακτ. διατριβή), Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, Παρίσι 1996, σ. 50 κ.ε. (ανάμεσα στις πενήντα πέντε σκηνές αποκεφαλισμού δεν περιλαμβάνεται ο αποκεφαλισμός της αγίας Παρασκευής. Οι αποκεφαλιζόμενες γυναίκες φορούν κατά κανόνα κοσμική ενδυμασία, ό.π., εικ. 5a, 7c, 7b, 8a, 10b, 14c, 15a, 16a, 17β, 18b, 32a. Η αγία Παρασκευή παριστάνεται μόνο στο μαρτύριο του λέβητος (ό.π., εικ. 32b).

14. Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 176, σημ. 3, 4, 5· βλ. και σ. 178-181, σημ. 7, 8, 17-23, 28, 29, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα εικόνων της αγίας Παρασκευής και προηγούμενη βιβλιογραφία. Παρόμοια λιτή ενδυμασία φέρει η αγία και στις παλιότερες τοιχογραφίες στις Μελάμπες Ρεθύμνου (αρχές 14ου αι.), στον Κίτυρο Σελίνου (1372/73), στη Γαλύφα Πεδιάδος (14ος αι.), στη Επισκοπή Πεδιάδος κ.α. (Κουκιάρης, ό.π., εικ. 1, 9, 12, 13, 14, 17-21).

15. Κουκιάρης,ό.π., σ. 45, 101-102.

16. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 204, 209, πίν. ΛΓ΄, 1 (Ανατύπωση: *Etudes sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, IV). Τα παραδείγματα αυτού του τύπου είναι περισσότερα, όπως στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα, του 15ου αιώνα (Κουκιάρης, ό.π., σ. 53), και στην Αγία Παρασκευή Πλάτσας Μάνης, του 1412 (Κουκιάρης, ό.π., σ. 57).

17. Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 178 κ.ε., εικ. 89, 91, 92.

18. Η σκηνή είναι πολυπρόσωπη, με μορφές σε έντονη κίνηση, μέσα σε τοπίο με ρωμαϊκά ερείπια, σύμφωνα με πρότυπα του ιταλικού μανιερισμού, όπως δυτικά χαρακτικά και το Μαρτύριο της αγίας Ιουστίνας του Βερονέζε, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 137, σημ. 4, 7, εικ. 325. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Μιχαήλ Δαμασκηνός* (αδημοσίευτη διδακτ. διατριβή), Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1988, Α΄, σ. 233 κ.ε., 237-242, 274-275, 277.

19. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 136-137, εικ. 326 και 254-255).

20. Βλ. πρόχειρα τράπεζα της Λαύρας, G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 140-143, 145-147. Για το τοπίο αυτό σε βυζαντινές παραστάσεις μαρτυρίων, καθώς και για την καταγωγή του από σκηνές μαρτυρίου της αρχαιότητας *εἰς πεδαρσίους καὶ ἠλιβάτους πέτρας*, βλ. Χαραλαμπίδης, ό.π. (υποσημ. 13), σ. 123, 257, σημ. 695.

του αποκεφαλισμού της αγίας στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη[21]. Ύστερα από τα παραπάνω, δεν μένει καμιά αμφιβολία για την ταύτιση της ανώνυμης αγίας στην εικόνα μας με την αγία Παρασκευή, η οποία άλλωστε είναι, από όσο γνωρίζω, η μόνη γυναίκα μάρτυς που παριστάνεται σε αυτοτελή σκηνή μαρτυρίου σε κρητικές εικόνες[22].

Στο πάνω μέρος του πλαισίου, πλάι στον Αποκεφαλισμό της αγίας Παρασκευής, στο αμέσως επόμενο διάχωρο, διαδραματίζεται ο Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου (Εικ. 3, σκηνή Β, και 4). Ο νεαρός αγένειος άγιος, με κοντά μαλλιά και κουρά, με το λευκό στιχάριο και το κόκκινο οράριο του διακόνου, γονατισμένος σε στάση δέησης, ταυτίζεται αμέσως με τον άγιο Στέφανο[23]. Παριστάνεται μέσα σε ορεινό τοπίο, στο μέσον της απόκρημνης πλαγιάς, σε σωστή προοπτική απόδοση, δηλαδή σε μικρότερη κλίμακα από τις μορφές του Σαούλ και των δήμιων που βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο. Στα δεξιά ο Σαούλ (Παύλος), ως ρωμαίος στρατιωτικός αξιωματούχος, καθισμένος σε χαμηλό σκαμνί με τα πόδια σταυρωμένα μπροστά, κρατεί με το αριστερό του χέρι λεπτή ράβδο στραμμένη στο έδαφος και απλώνει προστακτικά το δεξί προς τους δύο άνδρες που, όρθιοι και γυρισμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, λιθοβολούν με ζωηρές κινήσεις τον άγιο Στέφανο. Οι δήμιοι φορούν κοντούς χιτώνες και οι μανδύες τους είναι πεσμένοι στο έδαφος. Ο Σαούλ, ο οποίος έχει όμοια χαρακτηριστικά και όμοια στολή με το δήμιο στη σκηνή του Αποκεφαλισμού των τριών στρατηγών (Εικ. 1), παριστάνεται χωρίς το κράνος, φαλακρός, με κοντά μαύρα μαλλιά και γενειάδα και θυμίζει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του μεταστραφέντος στη χριστιανική πίστη αποστόλου Παύλου. Ο μεταλλικός θώρακας κοσμείται με χρυσοκοντυλιές και ο μανδύας πέφτει πίσω από την πλάτη και σκεπάζει τους μηρούς του με χαλαρές αναδιπλώσεις.

Στη σκηνή αυτή συμπλέκονται αρμονικά παραδοσιακά και αναγεννησιακά στοιχεία. Η βυζαντινή καταγωγή επισημαίνεται όχι μόνο στο βραχώδες ορεινό τοπίο, που συναντούμε άλλωστε και στη σκηνή του Αποκεφαλισμού της αγίας Παρασκευής[24], αλλά και στη στάση του αγίου που γονατίζει, με τα δύο χέρια υψωμένα σε δέηση, στάση στερεότυπη σε σκηνές άλλων μαρτυρίων της εποχής αυτής· αλλά και οι στάσεις των ανδρών που τον λιθοβολούν απαντώνται παρόμοιες σε ανάλογες σκηνές Λιθοβολισμού του αγίου Στεφάνου, γνωστές ήδη από τη βυζαντινή εποχή, όπως στο Μηνολόγιο του Βασιλείου και αργότερα στις τοιχογραφίες της Žiča και της Dečani[25]. Στη μεταβυζαντινή περίοδο το θέμα συναντούμε με παραλλαγές στις τοιχογραφίες της μονής Ξενοφώντος (1563)[26]. Οι ομοιότητες εντοπίζονται στη μορφή του Σαούλ, που απεικονίζεται καθισμένος σε χαμηλό σκαμνί με σταυρωμένα πόδια, ενώ διαφέρει η ενδυμασία του που είναι όμοια με του αποστόλου Παύλου. Παραλείπεται ακόμη το θέμα της Αγίας Τριάδας, ενώ στη θέση της εμφανίζονται μόνο ακτίνες. Διαφέρει ακόμη η θέση του Στεφάνου, που βρίσκεται χαμηλά στο πρώτο επίπεδο, απέναντι από τον Σαούλ, καθώς και ο

21. Βλ. σχετικά, Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 179-180 και σημ., εικ. 91-92.

22. Γνωρίζομε άλλη μία αυτοτελή σκηνή από το βίο της αγίας Παρασκευής σε κρητική εικόνα, γύρω στο 1500 (*Les icônes dans les collections suisses*, Musée Rath, Γενεύη 1968, αριθ. 13 - M. Chatzidakis). Εκτός από το ευρύτερα γνωστό θέμα του Αποκεφαλισμού του Προδρόμου, οι αυτοτελείς σκηνές μαρτυρίου άλλων αγίων στις κρητικές εικόνες είναι πολύ περιορισμένες· ανάμεσά τους καταγράφεται ο Λιθοβολισμός του Στεφάνου, το Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου και το Μαρτύριο του αγίου Ανδρέα. Για εικόνες με το Λιθοβολισμό του Στεφάνου βλ. παρακάτω, σ. 400-401. Για τις άλλες εικόνες βλ. M. Chatzidakis, L'icone byzantine, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2, 1959, εικ. 25 (Ανατύπωση: *Studies in Byzantine Art and Archaeology, Variorum Reprints*, Λονδίνο 1972, αριθ. XVI. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, εικ. 61. *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1994, αριθ. 5, σ. 188-189 - Χρ. Μπαλτογιάννη).

23. Για την εικονογραφία του αγίου Στεφάνου στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη δεν υπάρχει, όσο γνωρίζω, αναλυτική μελέτη. Συγκεντρωμένα (κυρίως δυτικά) παραδείγματα βρίσκονται στα *LChrI* 8, 1976, στ. 401-403 και L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Παρίσι 1958, σ. 452-454. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy, Saints in Italian Art*, Φλωρεντία 1978, στ. 950-964. Ο ίδιος, *Iconography of the Saints in the Painting of North and West Italy, Saints in Italian Art*, Φλωρεντία 1985, στ. 609. Ο ίδιος, *Iconography of the Saints in the Painting of Central and South Italy, Saints in Italian Art*, Φλωρεντία 1986, στ. 1057-1072. A. Schröder, *Stephanus*, Recklinghausen 1966. Για το βίο του αγίου Στεφάνου βλ. *Πράξεις Αποστόλων*, ζ', 55-60. *ΘΗΕ* 10, στ. 468-469. *Legenda Aurea* (J. de Voragine, *La Legende Dorée*), έκδ. Garnier-Flammarion, I, Παρίσι 1967, σ. 75-81.

24. Βλ. σ. 398, υποσημ. 20.

25. Vat. gr. 1613, *Il Menologio di Basilio, Codices Vaticani Selecti*, VIII, Τουρίνο 1907, πίν. 76, 195, 275. Βλ. και G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Παρίσι 1954, πίν. 58.3 (Žiča). M. Ćorović-Ljubinković, Reflets du culte de St. Etienne dans l'art médiéval serbe, *Starinar* XII (1961), εικ. 6 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη).

26. Millet, ό.π. (υποσημ. 20), πίν. 182.4.

αριθμός και οι στάσεις των δήμιων –προστίθεται τρίτος άνδρας, όρθιος, ο οποίος λιθοβολεί, και τέταρτος που σκύβει στο έδαφος για να πιάσει την πέτρα. Οι στάσεις αυτές φαίνεται ότι καθιερώνονται στη ζωγραφική της εποχής, καθώς τις συναντούμε σε σκηνές λιθοβολισμού άλλων αγίων, που ζωγραφίζει ο κρητικός Θεοφάνης στην τράπεζα της Λαύρας[27], καθώς και σε παραστάσεις της ίδιας σκηνής, σε εικόνα μηνολογίου στο Μεγάλο Μετέωρο και σε τοιχογραφία της σχολής των Κονταρήδων, που χρονολογείται γύρω στο 1560, στον παρανάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών[28]. Εκεί, ωστόσο, ο Σαούλ παριστάνεται με τρόπο ανάλογο με της εικόνας μας: είναι καθισμένος σε αντίστοιχη στάση και θέση, στα δεξιά, με τη στολή του ρωμαίου στρατιωτικού και με τα ενδύματα των δήμιων στο έδαφος, μπροστά στα πόδια του. Η σκηνή του Λιθοβολισμού του Στεφάνου στη μονή Γαλατάκη (1586)[29] είναι, όπως και στην εικόνα μας, συνοπτική, με δύο μόνο άνδρες, που όρθιοι λιθοβολούν, ενώ ο Στέφανος και ο Σαούλ, ο οποίος έχει τα χαρακτηριστικά και την ενδυμασία του αποστόλου Παύλου, διαφέρουν καθώς βρίσκονται και οι δύο μπροστά, στο πρώτο επίπεδο.

Τα πρότυπα για τη θέση και τις στάσεις των μορφών στη σύνθεση των παραστάσεων που αναφέραμε αναγνωρίζονται και σε δυτικούς κύκλους εικονογράφησης του βίου του αγίου Στεφάνου, από το 13ο αιώνα και εξής. Ολιγοπρόσωπη σκηνή του Λιθοβολισμού με τον άγιο γονατισμένο και τους δήμιους όρθιους στο πλάι του να τον λιθοβολούν συναντούμε στη Santa Maria Assunta στη Mucchia Vecchia (13ος αι.) και στη Ρώμη στον San Lorenzo fuori le muri (13ος αι.)[30], ενώ τη μορφή του Σαούλ με στρατιωτική ενδυμασία, καθισμένου σε χαμηλό σκαμνί με τα πόδια σταυρωμένα μπροστά, όπως και στην εικόνα μας, συναντούμε σε δυτικά έργα από το 15ο αιώνα και εξής, όπως στις τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Στεφάνου στο Morter (15ος αι.)[31], στο ορατόριο του Αγίου Στεφάνου στο Lentate sul Treviso (β΄ μισό 15ου αι.)[32] και σε πίνακα αλταρίου στο Münster[33]. Τέλος, σκηνές λιθοβολισμού άλλων προσώπων συναντούμε επίσης σε δυτικά χαρακτικά, ιδιαίτερα στις εικονογραφημένες λατινικές βίβλους, όπου ωστόσο η εικονογραφία της σκηνής διαφέρει[34].

Ο Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου είναι ένα θέμα που, όπως είναι γνωστό, ζωγράφισε σε διαφορετικές εικόνες στην Κέρκυρα και στη Βενετία ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, καθιερώνοντας μάλιστα μιαν εικονογραφία που διαδίδεται στη ζωγραφική του 17ου αιώνα, όπως συνέβη και με το Μαρτύριο της αγίας Παρασκευής[35]. Οι πολυπρόσωπες συνθέσεις του, με μορφές ανήσυχες, σε έντονη κίνηση, διαδραματίζονται μέσα σε τοπίο με ρωμαϊκά ερείπια που εκτείνεται στο βάθος. Τα πρότυπα του Δαμασκηνού έχουν εντοπιστεί σε μεγάλες συνθέσεις παρόμοιων θεμάτων σε δυτικά χαρακτικά και ιδιαίτερα στα έργα μεγάλων ιταλών ζωγράφων, όπως ο

27. Ό.π., πίν. 146.2 (Λιθοβολισμός αγίου Αυτονόμου) και πίν. 241.1 (Λιθοβολισμός αγίων Αναργύρων). Για τα πρότυπα του Θεοφάνη βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Οι τοιχογραφίες της Ι.Μ. Σταυρονικήτα*, Αθήνα 1986, σ. 74.

28. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, σ. 34, 43, εικ. στη σ. 201 (περί το 1552, τέχνη όμοια με των τοιχογραφιών του καθολικού). Βλ. και Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Οι εικόνες μηνολογίου στο Μεγάλο Μετέωρο, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 82 (αποδίδει στο εργαστήριο των Κονταρήδων), πίν. 31 και 39β. Όμοια εικονογραφία της σκηνής στις τοιχογραφίες του ζωγράφου Γεωργίου στο Ματσούκι Ιωαννίνων (1737), Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 221, εικ. 81. Βλ. και διαφορετική εικονογραφία σε εικόνα με το Λιθοβολισμό του Στεφάνου, του ζωγράφου Ιωάννη (1637), στα Μετέωρα, ό.π., σ. 326, εικ. 192.

29. Kanari, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 19. Βλ. και σκηνές λιθοβολισμού άλλων αγίων, ό.π., σ. 57 κ.ε., εικ. 4b, 6a, 7a, 8b, 12b, 27, και H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, MBM* 18, Μόναχο 1975, σ. 82-84, εικ. 2, 4, 5, 7, 9, 15, 16, 27, 30.

30. Kaftal, *North East Italy*, ό.π. (υποσημ. 23), στ. 950, εικ. 1233. Ο ίδιος, *Central and South Italy*, ό.π., στ. 1057 κ.ε.

31. Kaftal, *North East Italy*, ό.π., στ. 950, εικ. 1234.

32. Kaftal, *North West Italy*, ό.π., στ. 609, εικ. 853. Δύο άνδρες λιθοβολούν όρθιοι. Ο Χριστός ολόσωμος ευλογεί.

33. Schröder, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 72, πίν. 69 και σ. 63 κ.ε., πίν. 56-57, 61, 65.

34. W. Deonna, Bois gravés de l'ancienne imprimerie de Tournes à Genève, *Au Musée d'art et d'histoire, Genève* 14 (1936), σ. 141, αριθ. 33, Λιθοβολισμός του Άχαν (1681)· σ. 143, αριθ. 39, Λιθοβολισμός του Ζαχαρία (1554). Βλ. και Μαρτύριο διακόνου του J. Sadeler, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahr.*, II, 1928, σημ. 198, σ. 24, πίν. 53.

35. Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (1580) και Κέρκυρα (1590), βλ. σχετικά Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 46, σ. 52-53, 68-69, πίν. 32. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, 241-253, αριθ. 6, 74, εικ. 103, 125. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, όπου και άλλα παραδείγματα λιθοβολισμού ίδιας εικονογραφίας, σ. 54, σημ. 6-13, εικ. 31-35, 134-135, 258. Παρόμοια εικονογραφία ακολουθεί και ο ζωγράφος της εικόνας της Ζακύνθου, βλ. σ. 401, υποσημ. 42. Για την αγία Παρασκευή βλ. σ. 398 και υποσημ. 18-19.

Ραφαήλ και ο Τιντορέτο[36]. Ομοιότητα με τη σκηνή της εικόνας μας θα μπορούσε κανείς να διακρίνει μόνο στη μορφή του Σαούλ στο Λιθοβολισμό του Στεφάνου της Κέρκυρας, όπου παριστάνεται στο βάθος ως ρωμαίος στρατιωτικός, με κράνος και πανοπλία, καθισμένος με τα πόδια σταυρωμένα μπροστά. Τα στοιχεία αυτά, ωστόσο, κοινά και στις παλιότερες παραστάσεις δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι δηλώνουν αμοιβαία επίδραση μεταξύ του ζωγράφου της εικόνας μας και του Μιχαήλ Δαμασκηνού.

Ο Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου στην εικόνα μας ξεχωρίζει από τις άλλες γνωστές παραστάσεις και για ένα πρόσθετο θέμα που εμφανίζεται στο βάθος της σκηνής. Πάνω στον βαθυγάλανο ουρανό προβάλλει φωτεινή πορτοκαλοκίτρινη δόξα, όπου ο Πατήρ και ο Υιός κάθονται σε χαμηλό θρόνο, ενώ ίπταται η περιστερά, σύμφωνα με τη γνώριμη εικονογραφία του θέματος της Αγίας Τριάδας στις κρητικές εικόνες[37]. Πρόκειται για πρωτότυπη εικονογράφηση της περικοπής των Πράξεων των Αποστόλων που αναφέρεται στο όραμα του πρωτομάρτυρα πριν από το λιθοβολισμό του: *...ἀτενίσας εἰς τὸν οὐρανόν, εἶδε τὴν δόξαν τοῦ Θεοῦ, καὶ τὸν Ἰησοῦν ἱστάμενον ἐκ δεξιῶν τοῦ Θεοῦ*...[38]. Πράγματι, σε κανένα απο τα παραδείγματα του Λιθοβολισμού που αναφέραμε παραπάνω δεν απεικονίζεται το όραμα του αγίου Στεφάνου με τη μορφή της Αγίας Τριάδας, όπως στην εικόνα μας. Στις δυτικές παραστάσεις που αναφέραμε προηγουμένως απεικονίζεται μόνο η μορφή του Χριστού μέσα σε σύννεφα (για παράδειγμα, San Lorenzo fuori le muri, ορατόριο του Αγίου Στεφάνου στο Lentate sul Treviso και αλτάρι στο Münster)[39], ενώ στο παράδειγμα της μονής Ξενοφώντος απεικονίζονται μόνο οι ακτίνες πάνω στον ουρανό[40]. Αλλά και στις εικόνες του Δαμασκηνού η σε όσα μεταγενέστερα αντίγραφά τους γνωρίζομε, το όραμα του Στεφάνου απεικονίζεται κατά τα δυτικά πρότυπα με μόνη τη μορφή του Χριστού μέσα στα σύννεφα αγνοώντας την τυποποιημένη παράσταση της Αγίας Τριάδας των κρητικών εικόνων[41]. Σε μεταγενέστερο παράδειγμα του Λιθοβολισμού στην κάτω ζώνη εικόνας του 17ου αιώνα στο Μουσείου Ζακύνθου[42], συναντούμε το Όραμα του Στεφάνου με την τυποποιημένη εικονογραφία της Αγίας Τριάδας, κατα το πρότυπο της εικόνας μας, χωρίς ωστόσο καμιάν άλλη εικονογραφική συνάφεια με το Λιθοβολισμό της εικόνας μας.

Ας σημειωθεί, τέλος, ότι ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, στη γνωστή παράσταση του Λιθοβολισμού του Στεφάνου στο επιμανίκιο του ομώνυμου αγίου στη σκηνή του Ενταφιασμού του κόμητος Orgaz (1586)[43], επιλέγει, σε αντίθεση με τη δυτική εικαστική παράδοση, να εικονογραφήσει τη σχετική περικοπή με το θέμα της Αγίας Τριάδας, αλλά όχι κατά το πρότυπο των κρητικών εικόνων, αλλά κατά το πρότυπο παράστασης της Αγίας Τριάδας σε έργο του Τισιανού στο Μουσείο του Πράδο[44], με τη διαφορά ότι, παραμένοντας περισσότερο πι-

36. Μαρτύριο αγίας Αγνής, έργο του Τιντορέτο (H. Tietze, *Tintoretto*, Phaidon Press, 1948, πίν. 27, μαζί με άλλα παραδείγματα στο Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. 69). Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 54. Βλ. και Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π. (υποσημ. 18), Α', σ. 135, 274, 277.

37. Βλ. εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη, του τέλους του 15ου αιώνα, και άλλα συγκεντρωμένα παραδείγματα στο Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, αριθ. 23 και Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 184-187, αριθ. 47 με βιβλιογραφία.

38. *Πράξεις των Αποστόλων*, ζ', 55-56. *Legenda Aurea* (J. de Voragine, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 78. Βλ. και Reau, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 452-453, για παραστάσεις κυρίως στη Δύση.

39. Βλ. σ. 400 και υποσημ. 30, 32 και 33.

40. Βλ. παραδείγματα σ. 399 και υποσημ. 26.

41. Το θέμα του Οράματος του αγίου Στεφάνου εικονογραφείται μόνο στην εικόνα της Κέρκυρας, όπου στον ουρανό προβάλλει μέσα σε σύννεφα με αγγελάκια μόνο η μορφή του Χριστού, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, εικ. 31.

42. Αδημοσίευτη. Μουσείο Ζακύνθου, αριθ. ευρ. 266, διαστ. 99,5×36,5×2 εκ.

43. M. Cossio, *El Entierro del Conte de Orgaz*, Μαδρίτη 1914. S. Schroth, Burial of the Count of Orgaz, ανατύπωση στο *Δ. Θεοτοκόπουλος, Έργα στην Ισπανία*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, (επιμ. Ν. Χατζηνικολάου), Ρέθυμνο 1990, σ. 244-257. Βλ. για το ίδιο έργο και άλλα άρθρα συγκεντρωμένα, ό.π., σ. 175-252 και ιδιαίτερα D. Jose Garnello y Alda, *El Greco, Analisis estetico de su cuadro El Entierro del Conte de Orgaz*, Μαδρίτη 1914, σ. 193-194, όπου και σύντομο σχόλιο που συνοδεύεται από χαρακτική απόδοση του θέματος. Η παράσταση του Λιθοβολισμού του Στεφάνου, ένα δευτερεύον θέμα μέσα στη μεγαλειώδη σύνθεση του Ενταφιασμού, από όσο γνωρίζω, δεν έχει απασχολήσει, ως προς τις πηγές της εικονογραφίας της, την έρευνα.

44. Το έργο (Adorazione della Santissima Trinità, 1551-1554), που περιλαμβάνει τις προσωπογραφίες του Καρόλου Ε', του Φίλιππου Β' και της Ισαβέλλας, βρισκόταν στο Εσκοριάλ μετά το θάνατο του Καρόλου (F. Valcanover, *Tiziano, Opera Completa*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1978, αριθ. 357, σ. 123). Η S. Schroth (ό.π., σ. 248, εικ. 5) καταγράφει το έργο αυτό μεταξύ των πηγών της μεγάλης σύνθεσης του Ενταφιασμού, αλλά δεν σχολιάζει καθόλου την παράσταση του Λιθοβολισμού του Στεφάνου.

στός στο κείμενο, απεικονίζει τον Χριστό όρθιο, πλάι στον Θεό[45].

Συνοψίζοντας, στην εικόνα της Μαδρίτης συναντούμε δύο αυτοτελείς και παρεισακτες σκηνές μαρτυρίου αγίων, που αποτέλεσαν η καθεμιά χωριστά αυτοτελές θέμα διαφορετικών εικόνων που ζωγράφισε ο Μιχαήλ Δαμασκηνός. Η εικονογραφία τους, ωστόσο, δεν συμπίπτει στο σύνολό της με κανέναν από τους τύπους που καθιερώνονται με τα γνωστά έργα του Δαμασκηνού. Επικρατεί συντηρητικός χαρακτήρας και ακολουθούνται καθιερωμένα στην κρητική ζωγραφική του 15ου και του πρώτου μισού του 16ου αιώνα πρότυπα, τα οποία εκσυγχρονίζονται με διακριτικές επεμβάσεις.

Β. Διάταξη και εικονογραφία των σκηνών από το βίο του αγίου Νικολάου

Στην εικόνα της Μαδρίτης η τοποθέτηση των δύο σκηνών μαρτυρίου των άλλων αγίων στην πιο σημαντική θέση της άνω ζώνης του πλαισίου της εικόνας επέβαλε πρωτότυπη διάταξη των δώδεκα βιογραφικών σκηνών του αγίου Νικολάου στις κάθετες πλευρές και στο κάτω τμήμα του πλαισίου (Εικ. 1 και 3). Ο κύκλος περιλαμβάνει σχεδόν πλήρη τον κύκλο με σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου Νικολάου, σύμφωνα με τα κείμενα και την παράδοση[46]. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι από τον εκτεταμένο αυτό κύκλο παραλείπεται η σημαντική σκηνή της Κοίμησής του, η οποία απουσιάζει και από την εικόνα της Πάτμου, καθώς και από την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Τ 1577 (Εικ. 13)[47]. Η διάταξη των βιογραφικών σκηνών δεν ακολουθεί τη χρονολογική διαδοχή των επεισοδίων, κάτι που παρατηρείται συχνά και σε αρκετές άλλες εικόνες με βιογραφικές σκηνές[48]. Ωστόσο, εδώ η ανακόλουθη διάταξη επιβάλλεται και από την παρεμβολή των δύο σκηνών

Εικ. 5. Ο άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του, γύρω στο 1500. Βενετία, San Giovanni in Bragora (Παράρτημα, αριθ. 3).

μαρτυρίου των άλλων αγίων στην κεντρική θέση της άνω ζώνης, όπως σημειώσαμε και στην αρχή της μελέτης. Η ανάγνωση του κύκλου αποκτά έτσι πρωτοτυπία, καθώς αρχίζει από το κάτω αριστερά διάχωρο, όπου τοποθετείται η πρώτη σκηνή, η Γέννηση του αγίου, εφόσον πάνω αριστερά, εκεί όπου κατά κανόνα αρχίζει ο κύκλος με τη σκηνή αυτή, εδώ τοποθετείται η σκηνή όπου ο άγιος σώζει από τον αποκεφαλισμό τους τρεις στρατηγούς. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην εικόνα της Βενετίας, όπου η άνω ζώνη καλύπτεται από το θέμα της Δέησης (Εικ. 5), η σκηνή της Γέννησης τοποθετείται

45. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι ο Θεοτοκόπουλος δεν ακολουθεί την εικονογραφία της σκηνής, όπως διαμορφώνεται στα ιταλικά μανιεριστικά πρότυπα, που σημειώθηκαν παραπάνω (βλ. υποσημ. 30-34). Αντίθετα, ακολουθεί τα παλαιότερα δυτικά πρότυπα που χρησιμοποίησαν και οι κρητικοί ζωγράφοι του πρώτου μισού του 16ου αιώνα (βλ. σ. 399 κ.ε., υποσημ. 30-34), τοποθετώντας στη θέση του Σαούλ καθισμένο γυμνό δήμιο, ενώ τρεις άλλοι δήμιοι είναι όρθιοι και ένας τέταρτος σκύβει στο έδαφος να πιάσει την πέτρα. Ο Σαούλ διακρίνεται αμυδρά στο βάθος της σκηνής.

46. Για το βίο του αγίου βλ. G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in den griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*, II, Λειψία-Βερολίνο 1917. Για τους εικονογραφικούς κύκλους στη βυζαντινή εποχή βλ. N. Patterson-Ševčenco, ό.π. (υποσημ. 2). Για τους κύκλους και στη δυτική τέχνη βλ. *LChrI* 8, 1976, στ. 52-58. Reau, ό.π. (υποσημ. 23), III, 1958, σ. 981 κ.ε. Kaftal, *North East Italy*, ό.π. (υποσημ. 23), στ. 755-768 και ο ίδιος, *Central and South Italy*, ό.π., στ. 799-814. Συγκεντρωμένα παραδείγματα κρητικών εικόνων 15ου-16ου αιώνα βλ. Παράρτημα, σ. 412-414.

47. Βλ. Παράρτημα, αριθ. 1, 4, 5. Στην εικόνα ιδιωτικής Συλλογής, γύρω στο 1600 (Παράρτημα, αριθ. 5), καταλαμβάνει εξέχουσα θέση (δύο διάχωρα στο κέντρο της κάτω ζώνης). Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα, εικ. 1.

48. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, σ. 51-52, σημ. 1. Βλ. και Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα, σ. 231, σημ. 6 με άλλα παραδείγματα.

στο πρώτο διάχωρο κάτω από τη Δέηση, στο αριστερό τμήμα του πλαισίου, ενώ ανάλογη θέση στο κάτω αριστερό άκρο της εικόνας έχει η πρώτη σκηνή του βιογραφικού κύκλου του αγίου Θεοδοσίου στην εικόνα του Μάρκου Βαθά (1541-1572), στο Μουσείο της Μόσχας, όπου στο κεντρικό άνω διάχωρο τοποθετείται η σκηνή της Κοίμησής του[49].

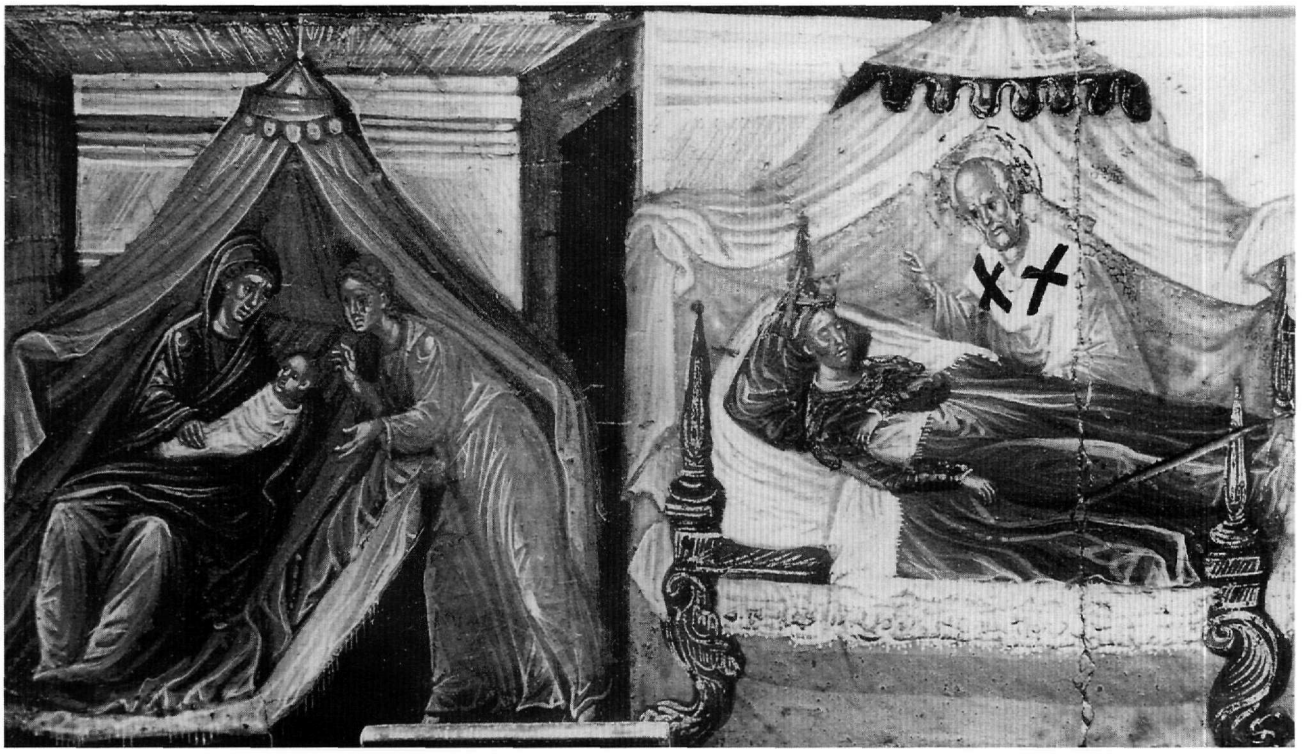
Η ανάγνωση του κύκλου αρχίζει, λοιπόν, από το κάτω αριστερά διάχωρο (Εικ. 3), με τη Γέννηση του αγίου (1) (Εικ. 7) και συνεχίζεται προς τα πάνω, όπου τοποθετείται η σκηνή της Προσαγωγής του αγίου στο σχολείο (2). Στο τρίτο κατά σειρά διάχωρο τοποθετείται η Χειροτονία του αγίου σε επίσκοπο (3) και στο τέταρτο το Θαύμα του αγίου που σώζει τις τρεις κόρες από την πορνεία (4). Τέλος, στο τελευταίο γωνιακό διάχωρο, το οποίο είναι ταυτόχρονα και το πρώτο διάχωρο της άνω ζώνης, τοποθετείται η πιο καίρια σκηνή από τον κύκλο των τριών στρατηγών, το Θαύμα της σωτηρίας τους από τον αποκεφαλισμό (8). Στην κάτω ζώνη, από αριστερά προς τα δεξιά, παριστάνονται οι άλλες σκηνές από τον κύκλο του Θαύματος των τριών στρατηγών: Η Εμφάνιση του αγίου στο ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου (5) (Εικ. 7), η Εμφάνισή του στο ενύπνιο του επάρχου Αβλάβιου (6) (Εικ. 8) και στο τελευταίο γωνιακό διάχωρο δεξιά, οι Τρεις στρατηγοί μέσα στη φυλακή (7) (Εικ. 8). Η ανάγνωση συνεχίζεται προς τα πάνω, όπου παριστάνονται διαδοχικά στο δεύτερο διάχωρο οι Τρεις στρατηγοί προσφέροντας δώρα στον ένθρονο άγιο Νικόλαο (9), και στο τρίτο διάχωρο οι Τρεις στρατηγοί ευγνωμονούντες τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο (10) (Εικ. 10). Στο επόμενο διάχωρο τοποθετείται σε αντιστοιχία με το αριστερό διάχωρο, όπου το θαύμα της Σωτηρίας των τριών κοριτσιών από την πορνεία (4), ένα άλλο σημαντικό θαύμα του αγίου κατά το δεύτερο ταξίδι του στα Ιεροσόλυμα, όταν ο άγιος Νικόλαος μέσα στο πλοίο έσωσε το ναύτη Αμμώνιο (11) (Εικ. 9). Η τελευταία σκηνή του κύκλου, αλλά και της άνω ζώνης, είναι η Καταστροφή των ειδώλων στο ναό της Αρτέμιδος (12) (Εικ. 9), που πλαισιώνει έτσι ταυτόχρονα από τα δεξιά τις δύο σκηνές μαρτυρίου.

Σπάνια εικονογραφική και εικαστική συνοχή διαπιστώνεται ανάμεσα στις τέσσερις σκηνές της άνω ζώνης που είναι ασύνδετες μεταξύ τους ως προς το περιεχόμενό τους. Τις δύο σημαντικές σκηνές των μαρτυρίων άλλων αγίων πλαισιώνουν δύο εξίσου σημαντικές σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου. Στη μία παριστάνεται η πιο σημαντική σκηνή από τον κύκλο των τριών στρατηγών και στην άλλη η μοναδική σκηνή όπου δηλώνεται η πίστη του αγίου, καθώς εκείνος καταστρέφει τα είδωλα. Διαφορετικής ποιότητας στοιχείο συνοχής των τεσσάρων σκηνών της άνω ζώνης είναι το γεγονός ότι διαδραματίζονται όλες μέσα σε ορεινό τοπίο με ψηλούς και απόκρημνους βράχους, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες σκηνές που διαδραματίζονται μέσα ή μπροστά σε κτίρια, εκτός βέβαια από το θαλασσινό θαύμα. Τέλος, διάθεση συμμετρίας συναντούμε και στην όρθια στάση του αγίου Νικολάου στις αντίστοιχες σκηνές. Αξίζει να σημειωθεί ότι αντίστοιχα συμμετρική διάταξη των δύο αυτών βιογραφικών σκηνών του αγίου Νικολάου συναντούμε στις δύο κρητικές εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου (Τ 1577) (Εικ. 13) και (Τ 1585)[50] (Εικ. 15), όπου τοποθετούνται στα πλάγια της κάτω ζώνης στην

Εικ. 6. Ο άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του, γύρω στο 1500. Αθήνα, Συλλογή Ανδρεάδη (Παράρτημα, αριθ. 2).

49. Για τις δύο εικόνες και για τις σκηνές της άνω ζώνης βλ. σ. 395-397, υποσημ. 11 και 12.

50. Η εικόνα Τ 1577 μπορεί να χρονολογηθεί στα μέσα του 16ου αιώνα και η εικόνα Τ 1587 γύρω στο 1600. Βλ. Παράρτημα, αριθ. 4 και 6.



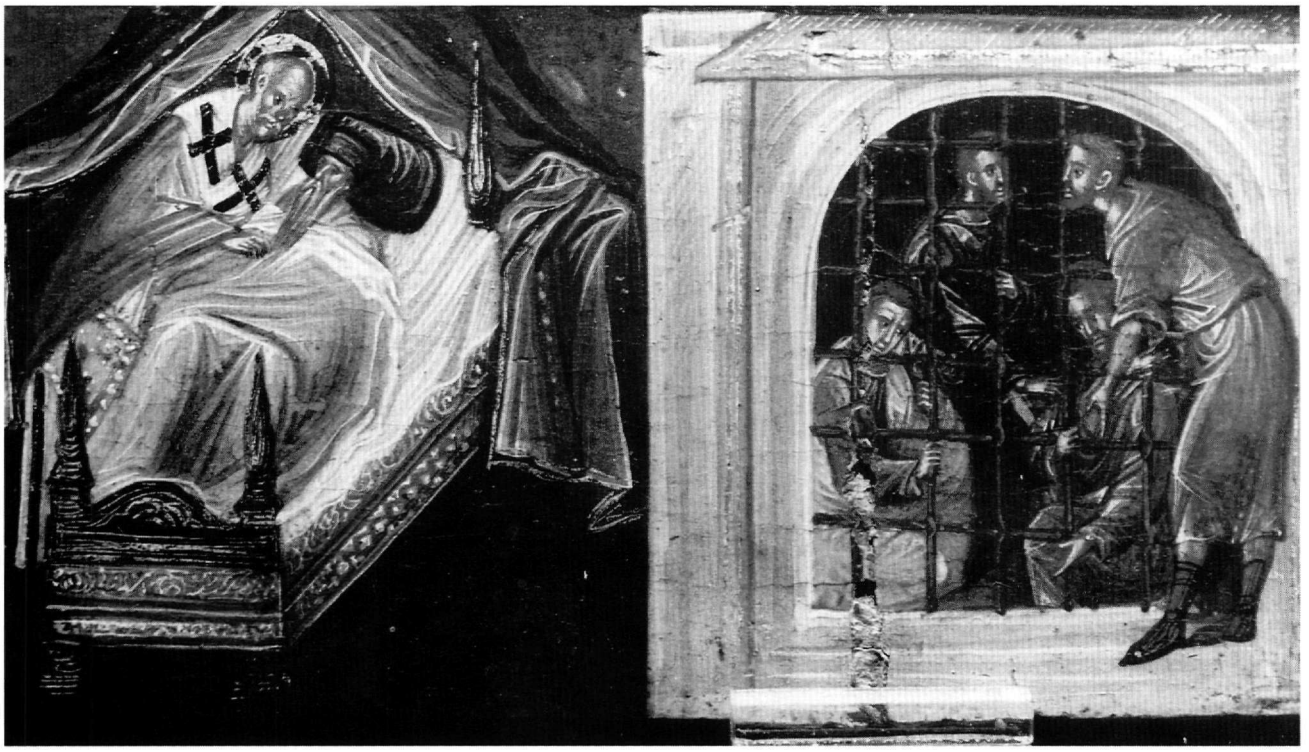
Εικ. 7. Η Γέννηση του αγίου Νικολάου (1) και Ο άγιος εμφανίζεται στο ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου (5). Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

πρώτη και στην κορυφή των δύο κατακορύφων ζωνών στην δεύτερη εικόνα. Συνοψίζοντας, η διάταξη των σκηνών στο πλαίσιο της εικόνας φανερώνει λογική κατανομή, στην οποία εναρμονίζονται με γνώση και με τέχνη τα αφηγηματικά με τα αισθητικά κριτήρια, με σκοπό όχι μόνο την πλαισίωση της κεντρικής μορφής του αγίου Νικολάου με τις βιογραφικές σκηνές, αλλά και την έντεχνη προβολή των δύο σημαντικών σκηνών των μαρτυρίων της αγίας Παρασκευής και του αγίου Στεφάνου στο μέσον της άνω ζώνης.

Η εξέταση της εικονογραφίας των σκηνών προσφέρει πρόσθετα στοιχεία για την καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου. Μοναδική και έξω από τα συνηθισμένα είναι η εικονογραφία της πρώτης σκηνής, της Γέννησης του αγίου (Εικ. 3 και 7). Στις γνωστές μας εικόνες στη σκηνή αυτή ακολουθείται το εικονογραφικό πρότυπο της Γέννησης της Παναγίας ή του Προδρόμου[51], στο οποίο προστίθεται η πρώτη θαυμαστή ικανότητα του αγίου βρέφους που στέκει όρθιο, μέσα στη λεκάνη του λουτρού[52] (Εικ. 5 και 6). Στην εικόνα μας, η μητέρα του αγίου ξαπλωμένη σε πολυτελές κρεβάτι με ουρανό κρατεί στην αγκαλιά της το φασκιωμένο βρέφος και το προτείνει σε θεραπαινίδα που πλησιάζει για να το παραλάβει. Η έκφρασή της προδίδει ανησυχία, ει-

51. Ν. Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα, *ΔΧΑΕ* ΙΑ΄ (1982-1983), σ. 137-168. Για βυζαντινά παραδείγματα βλ. Patterson-Ševčenco, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 22.

52. Βλ. για παράδειγμα πανομοιότυπη απόδοση στις δύο εικόνες της Συλλογής Ανδρεάδη του 1500 και του 1600 αντίστοιχα, καθώς και στην εικόνα της Βενετίας, Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, αριθ. 33, σ. 41. Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αριθ. 17, σ. 82-87. Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα, σ. 237, εικ. 1. Παράρτημα αριθ. 2, 3, 5.



Εικ. 8. Ο άγιος εμφανίζεται στο ενύπνιο του επάρχου Αβλάβιου (7) και Οι τρεις στρατηγοί στη φυλακή (8). Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

κονογραφώντας με αυτό τον τρόπο μαζί με τη Γέννηση ένα άλλο επεισόδιο γνωστό από το βίο του αγίου, την Αποστροφή του θηλασμού. Το θέμα αυτό, ενώ είναι άγνωστο στη βυζαντινή, είναι γνωστό στη δυτική τέχνη[53] και απεικονίζεται στην κρητική εικόνα Τ 1577 (Εικ. 13) του Βυζαντινού Μουσείου, δίπλα στη σκηνή της Γέννησης ως αυτοτελές επεισόδιο σε διαφορετική εικονογραφία. Η μητέρα, κρατώντας το βρέφος, κάθεται σε ξύλινο θρόνο και γύρω της στέκουν με χειρονομίες έκπληξης τρεις γυναίκες. Η πρωτότυπη σύνθεση στην εικόνα μας προδίδει την τόλμη του ζωγράφου της στη δημιουργία νέων θεμάτων, ενώ αποτελεί ταυτόχρονα παραλλαγή της σκηνής της Γέννησης του Μωάμεθ, στον εικονογραφημένο κώδικα του Γ. Κλόντζα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, όπου η λεχώ θηλάζει το βρέφος[54].

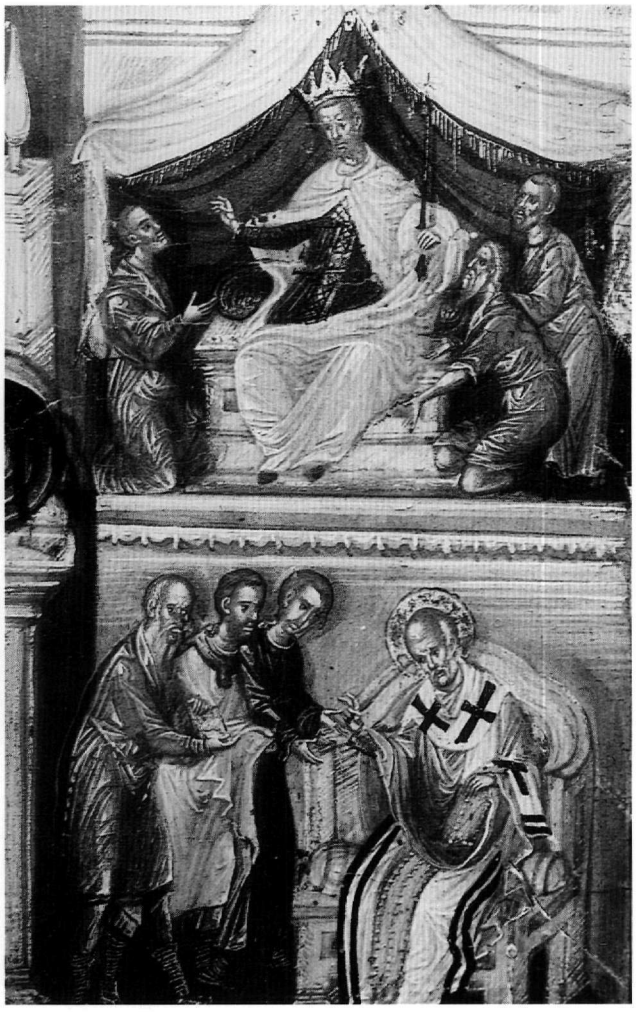
Η εικονογραφία των άλλων βιογραφικών σκηνών του αγίου ακολουθεί πιστότερα παλιότερα πρότυπα κρητικών εικόνων, όπως η σπάνια σκηνή της Προσαγωγής του αγίου στο δάσκαλο (Εικ. 1), όμοια σε απόδοση με εκείνη της εικόνας της Πάτμου, του πρώτου μισού του 15ου αιώνα[55], ενώ οι άλλες σκηνές επαναλαμβάνουν, με μικρές διαφοροποιήσεις και προσαρμογές στη μανιεριστική τεχνοτροπία της εποχής, τα πρότυπα που συναντούμε στις γνωστές εικόνες του αγίου Νικολάου στη Βενετία και στη Συλλογή Ανδρεάδη (πρβλ. Εικ. 5 και

53. Το βρέφος αρνείται να θηλάσει, διότι νηστεύει. Τα παλαιότερα παραδείγματα στη Δύση χρονολογούνται από το 12ο αιώνα, βλ. Reau, ό.π. (υποσημ. 23), III, 1958, σ. 982. V. Egbert, Saint Nicholas, The Fasting Child, *ArtBull* 46 (1964), σ. 69-70. Patterson-Ševčenco, ό.π. (υποσημ.2), σ. 67-69 και σημ. 10.

54. Παλιούρας, *Κλόντζας*, εικ. 71. Για το χειρόγραφο βλ. παρακάτω, σ. 409.

55. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 5, σ. 51-52. Η σκηνή δεν απαντάται συχνά στις μεταγενέστερες εικόνες.

Εικ. 9. Ο άγιος καταστρέφει τα είδωλα (12) και Ο άγιος σώζει το ναύτη Αμμώνιο (11). Λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Εικ. 10. Οι τρεις στρατηγοί προσφέρουν δώρα στον Κωνσταντίνο (10) και Οι τρεις στρατηγοί ευχαριστούν τον άγιο Νικόλαο (9). Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

6), που χρονολογούνται γύρω στο 1500, πρότυπα που ακολουθεί και η συντηρητικού χαρακτήρα εικόνα του αγίου στην ιδιωτική Συλλογή γύρω στο 1600· αρκετές άλλωστε είναι και οι ομοιότητες με τις δύο εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 13 και 15). Οι τρεις στρατηγοί στη σχετική σκηνή του αποκεφαλισμού (Εικ. 1) είναι γονατισμένοι στο έδαφος αντί να στέκουν όρθιοι, όπως στις παλιότερες παραστάσεις, και πλησιάζουν έτσι την εικονογραφία της σκηνής στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Τ 1577 (Εικ. 13), όπου ο τρίτος στρατηγός είναι γονατισμένος, καθώς και την εικόνα Τ 1585 (Εικ. 15), όπου οι τρεις στρατηγοί είναι γονατισμένοι με γυμνό το πάνω μέρος του σώματός τους. Στα δύο ενύπνια (Εικ. 7 και 8) έχομε, όπως και στις παραστάσεις των παλιότερων εικόνων, όμοια θέση του αγίου Νικολάου πίσω από το κρεβάτι, του Κωνσταντίνου και του επάρχου Αβλάβιου αντίστοιχα, ενώ το σχήμα τους διαφέρει καθώς έχουν αναγεννησιακή μορφή με διακοσμητικά χρυσογραφημένα σκαλίσματα, πλούσια κλινοσκεπάσματα και ουρανό, όπως και στην εικόνα Τ 1585 του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 15). Ανάλογα δυτικός είναι και ο τύπος της σκηνής του Κωνσταντίνου στο επεισόδιο της Συνομιλίας του με τους τρεις στρατηγούς (Εικ. 10). Τέλος, στη σκηνή του ναυτικού θαύματος (Εικ. 9), το πλοίο παριστάνεται με θαυμαστή ακρίβεια, με φουσκωμένα τα πανιά και το φλάμπουρο να ανεμίζει, μέσα στα κύματα όπου κολυμπά ένας μικρός μαύρος διάβολος πάνω σε μαδέρι,

ενώ άλλοι όμοιοι γαντζώνονται με ζωηρές κινήσεις στα πανιά και λευκοί γλάροι πετούν στο βαθυγάλανο ουρανό.

Στην εικόνα του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης συνδυάζονται λοιπόν με εξαιρετική τέχνη στοιχεία από την εικονογραφία των παλιότερων κρητικών εικόνων με νεότερα από την ιταλική ζωγραφική του μανιερισμού. Τα παραδοσιακά στοιχεία διακρίνονται όχι μόνο στην εικονογραφία του ένθρονου ιεράρχη, αλλά και στις σκηνές του πλαισίου, όπου ακολουθείται συχνά εικονογραφικό πρότυπο που συναντούμε και σε παλιότερες κρητικές εικόνες. Ταυτόχρονα όμως, τα στοιχεία αυτά εντάσσονται μέσα σε δυτικού τύπου ατμοσφαιρικό βάθος με γαλάζιο ουρανό σε αποχρώσεις υπόλευκες και μικρά σύννεφα (Εικ. 1, 3, 4 και 9, σκηνές Α, Β, 8, 11 και 12). Ανάλογη ένταξη σε δυτικό σκηνικό διαπιστώνεται και στις υπόλοιπες σκηνές, που τοποθετούνται είτε μπροστά από τείχος κοσμημένο με γείσο (Εικ. 10, σκηνές 9, 10) είτε στο εσωτερικό κτιρίων με οροφή σε προοπτική απόδοση, δυτικού τύπου, όπως στη Γέννηση, όπου παριστάνεται το εσωτερικό δωματίου (1), στο Ενύπνιο του Κωνσταντίνου (5), όπου παριστάνεται η οροφή, και στη σκηνή με τους Τρεις στρατηγούς στη φυλακή (7), όπου ζωγραφίζεται το στέγαστρο της φυλακής από την εξωτερική του πλευρά (Εικ. 7 και 8). Αλλά ανάλογη δυτική επίδραση διαπιστώνεται και στην ορθή προοπτική διάταξη των προσώπων στις σκηνές του Θαύματος των τριών στρατηγών (8) και στο Λιθοβολισμό του Στεφάνου (Β) (Εικ. 1 και 4). Ακόμη, νεωτερικά μανιεριστικά γνωρίσματα διακρίνονται στη λοξή τοποθέτηση του κρεβατιού στη Γέννηση (1), στο Ενύπνιο του επάρχου Αβλάβιου (6) και στο Θαύμα με τις τρεις κόρες (4) (Εικ. 7 και 8), καθώς και στην απόδοση των επίπλων, όπως είναι κυρίως τα κρεβάτια με την ξυλόγλυπτη διακόσμηση, τα πλούσια στρωσίδια και ο ουρανός (Εικ. 1, 7 και 8, σκηνές 4, 5 και 6).

Συνοψίζοντας, ο ζωγράφος της εικόνας, ενώ ακολουθεί τα παλιότερα κρητικά πρότυπα του 15ου αιώνα, τα εμπλουτίζει με νέα στοιχεία από την τέχνη της Αναγέννησης και του μανιερισμού, καινοτομώντας με τρόπο έντεχνο και ευρηματικό στη διάταξη και στην εικονογραφία των μικρών σκηνών του πλαισίου.

Ο ζωγράφος της εικόνας

Όλα τα γνωρίσματα του ύφους του Γεωργίου Κλόντζα[56] ξεπροβάλλουν στην εικόνα αυτή με τον αμφίδρομο χαρακτήρα, όπου παραδοσιακά πρότυπα εντάσσονται μέσα σε ένα δυτικό ατμοσφαιρικό περιβάλλον που ενοποιεί τις διαφορετικές σκηνές. Εντυπωσιάζει αμέσως η απουσία του χρυσού κάμπου και η αρμονική ενσωμάτωση της ήρεμης παραδοσιακής μορφής του ένθρονου ιεράρχη στο κεντρικό διάχωρο, καθώς και του βυζαντινότροπου τοπίου με τους απόκρημνους βράχους στις μικρές σκηνές του πλαισίου, μέσα στο ατμοσφαιρικό βάθος του βαθυγάλανου ουρανού με τις υπόλευκες αποχρώσεις και τα συννεφάκια. Η χρήση του χρυσού, ωστόσο, δεν απουσίαζει. Το συναντούμε στο φωτοστέφανο του αγίου, καθώς και στις λεπτές χρυσογραφίες, στους θρόνους και στις πανοπλίες των στρατιωτικών. Το ατμοσφαιρικό βαθυγάλανο βάθος, το επιτήδειο και εύκαμπτο σχέδιο, οι κομψές χρυσογραφίες, καθώς και η αρμονική πολυχρωμία, ανακαλούν μερικά από τα πιο σημαντικά έργα του μεγάλου κρητικού ζωγράφου, όπου μικρότερες σκηνές πλαισιώνουν ένα κεντρικό θέμα, όπως το «Επί σοι χαίρει» στην ενυπόγραφη εικόνα της Βενετίας[57], όπου συναντούμε τον αντιθετικό συνδυασμό του βυζαντινότροπου βραχώδους ορεινού τοπίου με το δυτικότροπο βαθυγάλανο ουρανό στις μικρογραφικές σκηνές του Δωδεκαόρτου, που έχουν καθαρά συντηρητικό χαρακτήρα, όπως στη Γέννηση, στη Μεταμόρφωση, στην Ανάληψη, στην Εις Άδου Κάθοδο και στη Βάπτιση. Όμοια, άλλωστε, απόδοση των απόκρημνων βράχων του τοπίου συναντούμε και στο τρίπτυχο της Πάτμου, που έχει πιο συντηρητικό χαρακτήρα και όπου οι μικρές σκηνές προβάλλουν πάνω σε χρυσό κάμπο[58].

Δεν γνωρίζομε άλλη εικόνα του Κλόντζα με παράσταση του αγίου Νικολάου ούτε ακόμη γνωρίζομε άλλη εικόνα του με τη μορφή άλλου αγίου και βιογραφικές

56. Για το ζωγράφο βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο τέλος του παρόντος και Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 83-96. Βλ. ιδιαίτερα μελέτες Μ. Χατζηδάκη, Π. Βοκοτόπουλου, Α. Παλιούρα και Μ. Κωνσταντουδάκη στις υποσημ. 53-55, 57-60, 62, 64-68, 79, 80-81.

57. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 50, σ. 75-77, πίν. IV και 37. Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αριθ. 41, σ. 166-172, εικ. στις σ. 169-171, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

58. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 62, σ. 107, πίν. 40-44.

Εικ. 11. Ο άγιος Νικόλαος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

Εικ. 12. Γεώργιος Κλόντζας, εικονογραφημένο χειρόγραφο Βατικανού. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (Vat. gr. 2137,φ. 3r, λεπτομέρεια) (φωτογρ. από Βοκοτόπουλος 1985-1986).

σκηνές στο πλαίσιο[59], ενώ οι Τρεις ιεράρχες της πρώην Galerie Nikolenko και του Βατικανού, που έχουν ανάλογο συντηρητικό χαρακτήρα με το κεντρικό θέμα, παριστάνονται ολόσωμοι πάνω σε χρυσό κάμπο[60]. Ωστόσο, εντυπωσιακή ομοιότητα με τον άγιο της εικόνας μας συναντούμε στη μορφή του αγίου Νικολάου στην εικόνα του τέμπλου που ζωγραφίζει ο Κλόντζας στη γνωστή εικόνα στο Σεράγεβο[61]. Ο άγιος Νικόλαος της εικό-

59. Γνωρίζομε, ωστόσο, έργα του ζωγράφου, όπου το κεντρικό θέμα πλαισιώνεται από μικρότερες σκηνές, όπως στο τρίπτυχο της Βενετίας και στο ομόλογό του στην παρισινή συλλογή, όπου ακολουθείται ανάλογη κατανομή των σκηνών του πλαισίου στην κάτω ζώνη που περιλαμβάνει, όπως και στην εικόνα μας, τέσσερις σκηνές. Βλ. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 51, πίν. 38-39. Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, πίν. Γ', εξωτερική όψη δεξιού φύλλου, και πίν. ΙΑ', εσωτερική όψη αριστερού φύλλου. Μικρογραφικές σκηνές Δωδεκαόρτου με συντηρητικό χαρακτήρα ζωγραφίζει ο Κλόντζας και στο τρίπτυχο της Πάτμου (βλ. υποσημ. 58).

60. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, αριθ. 16, 17, σ. 88 με προηγούμενη βιβλιογραφία.

61. Βοκοτόπουλος, Μία άγνωστη κρητική εικόνα στο Σεράγεβο, *ΔΧΑΕ* ΙΒ' (1984) σ. 382-397, εικ. 1 και 4.

νας μας, με το μειλίχιο πρόσωπο ευγενούς γέροντα, λεπτά χαρακτηριστικά και αδιόρατη θλίψη (Εικ. 2), κάθεται σε όμοιου τύπου θρόνο και έχει όχι μόνο τα ίδια χαρακτηριστικά προσώπου, αλλά φορεί και την ίδια ιερατική ενδυμασία, χωρίς πολυσταύριο φαιλόνιο, με λευκό ωμοφόριο με τρεις μαύρους σταυρούς και επιτραχήλιο κοσμημένο με ολόσωμες ανδρικές μορφές, ενώ κρατεί κλειστό ευαγγέλιο, όπως και στην εικόνα του Σεράγεβο. Ακόμη, η μορφή του ένθρονου ιεράρχη στην εικόνα μας (Εικ. 11) παρουσιάζει εντυπωσιακή ομοιότητα με τον ένθρονο άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο, που απεικονίζεται στο εικονογραφημένο χειρόγραφο του Βατικανού, που αποδίδεται με βεβαιότητα στον Κλόντζα (Vat. gr. 2137, φ. 3r)[62] (Εικ. 12), όπου κάθεται σε διαφορετικό, αναγεννησιακό, θρόνο και φορεί πολυσταύριο φαιλόνιο. Έχουν και οι δύο όμοια στάση, καθώς κάθονται με όμοια ελαφρά στροφή του κάτω μέρους του σώματος προς το πλάι και κρατούν με όμοιο τρόπο το κλειστό ευαγγέλιο που είναι τοποθετημένο λοξά πάνω στο μηρό. Οι δύο μορφές έχουν όμοιες αναλογίες του σώματος και φορούν όμοιου τύπου στιχάριο με όμοιες κατακόρυφες μαύρες ταινίες και ωμοφόριο με πανομοιότυπη διακόσμηση –τρεις σταυρούς– που αναδιπλώνονται επίσης πανομοιότυπα. Φορούν, τέλος, και οι δύο επιτραχήλιο με όμοια διακόσμηση από όρθιες ανδρικές μορφές (προφήτες;) σε μονοχρωμία. Σε αυτές τις εντυπωσιακές ομοιότητες μπορούμε να προσθέσομε και άλλες μικρότερης κλίμακας που αποκαλύπτουν, ωστόσο, ενδιαφέροντες συσχετισμούς με το ίδιο χειρόγραφο, όπως είναι ο ξυλόγλυπτος θρόνος του αγίου Νικολάου με τρίλοβη ράχη με οξύληκτες φυλλοειδείς απολήξεις στις κορυφές των πλάγιων πεσσών, όμοιος με το θρόνο που χρησιμοποιείται στην παράσταση των εικόνων της ένθρονης Βρεφοκρατούσας και του ένθρονου Παντοκράτορα στο τέμπλο της εκκλησίας που απεικονίζεται σε άλλη σελίδα (φ. 4 και 5r)[63].

Αλλά, την τέχνη του Γεωργίου Κλόντζα αναγνωρίζομε και στις μικρές σκηνές του πλαισίου της εικόνας της Μαδρίτης, με τις ευέλικτες μικρογραφημένες μορφές, λεπτές και ψηλές, με μικρά κεφάλια και ζωηρές εκφράσεις στα πρόσωπα, που μοιάζουν να δηλώνουν κάθε φορά έντονα και διαφορετικά συναισθήματα Οι έντονες εκφράσεις συμμετοχής στα δρώμενα διακρίνονται τόσο στις απλούστερες σκηνές με τη Γέννηση (Εικ. 7) ή την Προσαγωγή του μικρού αγίου στο δάσκαλο του σχολείου (Εικ. 1), όσο και στις πολυπρόσωπες σκηνές, όπου όλες οι μορφές μοιάζουν να συνδιαλέγονται με ζωηρές χειρονομίες και έντονες εκφράσεις, όπως οι Τρεις στρατηγοί στη φυλακή (Εικ. 8), οι Τρεις στρατηγοί, ο άγιος και ο δήμιος στη σκηνή της σωτηρίας τους από τον αποκεφαλισμό (Εικ. 1), καθώς και όλες οι μορφές που συμμετέχουν στις σκηνές του Αποκεφαλισμού της αγίας Παρασκευής και του Λιθοβολισμού του αγίου Στεφάνου (Εικ. 4). Τέλος, τα πολύχρωμα ενδύματα με τις λεπτές, πυκνές και μαλακές πτυχώσεις, τους αρμονικούς και πλούσιους συνδυασμούς, όπου κυριαρχεί το ζωηρό κόκκινο, το πράσινο, το γαλάζιο, το μαβί, με τις αποχρώσεις τους μέσα στον ενοποιητικό βαθυγάλαζο κάμπο, ανήκουν στα γνωρίσματα της τέχνης του Γεωργίου Κλόντζα, που συναντούμε σε όλα τα μικρογραφημένα έργα του, όπως στα τρίπτυχα της Πάτμου και της πρώην Συλλογής Spada και ιδιαίτερα στο τρίπτυχο και στην εικόνα «Επί σοι χαίρει...» στη Βενετία[64]. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο δήμιος στον αποκεφαλισμό της ανώνυμης αγίας (Εικ. 4) έχει όμοια στάση και ενδυμασία με το στρατιώτη από τη Βρεφοκτονία που απεικονίζεται στο τρίπτυχο της Βενετίας[65], καθώς και με μορφές στρατιωτών, στο παρισινό τρίπτυχο και στο τρίπτυχο της Ραβέννας[66]. Τη δυτική μορφή που έχουν τα κρεβάτια με τα κλινοσκεπάσματα και τον ουρανό ή η σκηνή κάτω από την οποία κάθεται ο Κωνσταντίνος, συναντούμε με παρόμοια απόδοση στο τρίπτυχο της Βενετίας και του Osimo[67], αλλά και στον κώδικα της Μαρκιανής, όπου, εκτός από την εικονογραφική ομοιότητα

62. Βοκοτόπουλος, Μικρογραφίες κρητικού χειρογράφου, σ. 191-207, εικ. 2.

63. Ό.π., εικ. 3 και 4. Ο τύπος αυτός ανήκει στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα. Βλ. σ. 395, υποσημ. 5.

64. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 50, 51, πίν. 37-39. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 62, σ. 107-108, πίν. 40-44. Π. Βοκοτόπουλος, Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Ηράκλειο 1985, σ. 64-74. Βλ. πλήρη βιβλιογραφία, Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, αριθ. 34, 35, 36, 37 και 12, σ. 86, 89, 95-96, σημ. 32, 54-57, εικ. 38, 40, 41, 42-43, 45 (οι λεζάντες στις εικ. 40 και 45 έχουν αντιστραφεί). Βλ. και άλλα δέκα τρίπτυχα, ό.π., αριθ. 38-48, σ. 89.

65. Η σκηνή βρίσκεται στο εξωτερικό δεξί φύλλο. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, αριθ. 51, σ. 77-79, πίν. 38.

66. Βλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 209-249, πίν. ΚΑ', και Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 145-176, πίν. Ζ', Η'.

67. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. 58-79, αριθ. 51, πίν. 38 (εξωτερι-

Εικ. 13. Ο άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του, μέσα του 16ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 1577 (Παράρτημα, αριθ. 4).

Εικ. 14. Ο άγιος Νικόλαος σώζει τους τρεις στρατηγούς από τον αποκεφαλισμό. Λεπτομέρεια της Εικ. 13.

με τη σκηνή της Γέννησης του Μωάμεθ που σημειώσαμε παραπάνω, πρόσθετα συναντούμε συχνά παρόμοια διάταξη σκηνών στο εσωτερικό δωματίου με οροφή και μία ορθογώνια πύλη, όπως ακριβώς και στη Γέννηση του αγίου Νικολάου στην εικόνα μας[68] (Εικ. 7).

Η εικόνα του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης είναι δύσκολο να τοποθετηθεί χρονικά μέσα στο γνωστό σύνολο των έργων του Γεωργίου Κλόντζα. Διαθέτομε ελάχιστα χρονολογημένα έργα του[69], ενώ οι διαφοροποιήσεις στην τεχνοτροπία τους δεν έχουν ακόμη μελετηθεί επαρκώς και έτσι δεν προσφέρουν προς το παρόν αξιόπιστο κριτήριο χρονολόγησης. Αποδίδονται άλλωστε μερικές φορές στο εργαστήριό του, στο οποίο συμμετείχαν πιθανότατα και οι τρεις γιοι του που ήταν ζωγράφοι[70]. Στην εικόνα της Μαδρίτης, όπως φάνηκε από την εικονογραφική και την τεχνοτροπική εξέταση που προηγήθηκε, ο ζωγράφος αξιοποιεί δημιουργικά τους παραδοσιακούς και τους σύγχρονους ζωγραφικούς κανόνες με την καινοτόμο διάταξη των σκηνών, καθώς και με τον έντεχνο εμπλουτισμό της καθιερωμένης εικονογραφίας, όπως άλλωστε συνηθίζει στα περισσότερα έργα του. Σε αυτά προστίθεται η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής εκτέλεσης με την άρτια μικρογραφική απόδοση των μορφών που βρίσκονται σε έντονη κίνηση με ζωηρές εκφράσεις. Πλησιέστερη μοιάζει η τέχνη της εικόνας μας με τα δύο ενυπόγραφα έργα του, το αχρονολόγητο «Επί σοι χαίρει» της Βενετίας και το τρίπτυχο της Πάτμου που χρονολογείται στην τελευταία περίοδο του ζωγράφου (1580-1600, πιθανώς 1598)[71]. Συγγένεια της εικόνας μας διαπιστώθηκε επίσης με το τρίπτυχο της Βενετίας κυρίως ως προς την κατανομή των πλάγιων σκηνών, αλλά και ως προς ορισμένα κοινά εικονογραφικά στοιχεία που σημειώθη-

---

κή όψη αριστερού φύλλου με σκηνές από τον κύκλο της Προσκύνησης των Μάγων (το Όνειρο του βασιλιά και ο Ηρώδης δέχεται τους τρεις Μάγους). P.L. Vocotopoulos, Le triptyque d'Osimo, *JÖB* 44 (1994), σ. 431-438, εικ. 4 (σκηνές από τη ζωή της αγίας Άννας).

68. Βλ. σ. 405, υποσημ. 54. Παλιούρας, *Κλόντζας*, εικ. 17, 58, 65, 66, 134, 258, 307 και 71.

69. Από τις δώδεκα γνωστές ενυπόγραφες εικόνες του καμιά δεν έχει χρονολογία (βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 85). Οι χρονολογίες 1604 και 1603 σε δύο εικόνες στο Σινά είναι επιζωγραφισμένες αλλά πιθανότατα αναπαράγουν τις αρχικές (ό.π., αριθ. 11, 26, σ. 86, 88, σημ. 31, 46, με προηγούμενη βιβλιογραφία). Χρονολογημένοι είναι οι κώδικες του Παρισιού (1577), της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (1590-1592), της Οξφόρδης, (1577) και του Βατικανού (πριν από το 1600), βλ. ό.π., σ. 91 και σημ. 69, 70, 71, 73, με προηγούμενη βιβλιογραφία. Για χρονολογίες έργων γνωστών μόνο από έγγραφα βλ. ό.π., σ. 84-86.

70. Βλ. σχετικά Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 246-247. Μ. Χατζηδάκης, Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησμολόγιο του Γεωργίου Κλόντζα, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, σ. 58-59, 84-86 με προηγούμενη βιβλιογραφία.

71. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, σ. 107.

καν παραπάνω. Εντυπωσιακή είναι, τέλος, η ομοιότητα της εικόνας μας με την εικονογράφηση, ιδιαίτερα της μορφής του ένθρονου ιεράρχη (Εικ. 11), στο χειρόγραφο του Βατικανού (Εικ. 12), το οποίο βρισκόταν το 1600 στη μονή του χωριού Γεθσημανή κοντά στο Χάνδακα[72]. Πράγματι, σε σύγκριση με τα έργα αυτά, ιδιαίτερα με το «Επί σοι χαίρει» της Βενετίας, αλλά και με τα τρίπτυχα της Πάτμου και της Βενετίας, δημιουργείται η εντύπωση ότι στην εικόνα μας παριστάνονται οι ίδιοι χαρακτήρες, μέλη της ίδιας οικογένειας, που συμμετέχουν σε λιγότερο πυκνές και ταραγμένες συνθέσεις. Για τους λόγους αυτούς θα μπορούσαμε να θεωρήσομε ότι η εικόνα της Μαδρίτης έχει ένα περισσότερο συντηρητικό χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι πρόκειται για ένα πρώιμο έργο του Κλόντζα, εφόσον ανάλογος συντηρητικός χαρακτήρας διαπιστώνεται, όπως είδαμε, και σε έργα που χρονολογούνται στην τελευταία περίοδο της ζωής του.

Επίμετρο

Η ένταξη των σκηνών μαρτυρίου της αγίας Παρασκευής και του αγίου Στεφάνου μέσα στο βιογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου και η επιφανής θέση τους στο κέντρο της άνω ζώνης αποτελούσε προφανώς επιθυμία των αφιερωτών της εικόνας. Η ταύτισή τους, ωστόσο, είναι αρκετά δυσχερής. Η έρευνα προς την κατεύθυνση αυτή θα μπορούσε να αναζητήσει δύο ιστορικά πρόσωπα –ζεύγος, αδέλφια ή παιδιά–, εκ των οποίων ο μεν άνδρας πιθανότατα θα ονομαζόταν Στέφανος, ενώ η γυναίκα Παρασκευή[73]. Ωστόσο, από όσο γνωρίζω, δεν είναι δυνατόν να γίνει καμιά πρόταση ταύτισης με συγκεκριμένα πρόσωπα. Αξίζει να σημειωθεί ότι δύο από τις εικόνες με το αυτοτελές θέμα του μαρτυρίου της αγίας Παρασκευής και του αγίου Στεφάνου, που ζωγράφισε ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, εισάγοντας μάλιστα νέα εικονογραφία, όπως σημειώσαμε παραπάνω, είναι αφιερώματα επιφανών κρητικών, των οποίων ωστόσο δεν γνωρίζομε το όνομα: στην εικόνα του Λιθοβολισμού του αγίου Στεφάνου στη Κέρκυρα διατηρείται επιγραφή από την οποία σώζεται μόνο το επώνυμο του αφιερωτή: «Σαμοθράκης»[74], ενώ στην εικόνα της αγίας

Εικ. 15. Ο άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του, τέλη 16ου-αρχές 17ου αιώνα. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο Τ 1585 (Παράρτημα, αριθ. 6).

Παρασκευής παριστάνεται ανώνυμος αφιερωτής σε πορτρέτο δυτικού τύπου[75].

Σε σχέση με τον προορισμό της εικόνας μας, θα πρέπει να εξετασθούν δύο ακόμη υποθέσεις: η ενδεχόμενη ταύτιση του ονόματος του αφιερωτή με τον τιμώμενο άγιο Νικόλαο και ο ενδεχόμενος σύνδεσμος των αφιερωτών με κάποιο ιστορικό πρόσωπο της εποχής, ομώνυμο με τον τιμώμενο άγιο. Πράγματι, γνωρίζομε παραδείγματα εικόνων, όπως η εικόνα του αγίου Νικολάου της Βενετίας και το τρίπτυχο του Osimo, του Γεωργίου Κλόντζα, όπου το όνομα του τιμώμενου αγίου ταυτίζεται με του αφιερωτή[76]. Εάν, ωστόσο, θεωρήσομε ότι οι

72. Βοκοτόπουλος, Μικρογραφίες κρητικού χειρογράφου, σ. 191-192.

73. Βλ. σ. 395-399.

74. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 54. Κωνσταντουδάκη, ό.π. (υποσημ. 18), σ. 150-151. Για τις εικόνες βλ. σ. 398, 400-401.

75. Κωνσταντουδάκη, ό.π. (υποσημ. 18), σ. 154-155.

76. Η εικόνα του αγίου Νικολάου στη Βενετία είναι, σύμφωνα με την επιγραφή, αφιέρωμα *τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Νικολάου Ρουτζε-*

αφιερωτές της εικόνας της Μαδρίτης είναι ομώνυμοι με τους δύο αγίους της άνω ζώνης του πλαισίου, όπως υποθέσαμε παραπάνω, η πιθανότητα αυτή θα πρέπει να απορριφθεί. Δεν μένει τότε παρά να εξετασθεί η υπόθεση ότι η εικόνα της Μαδρίτης επρόκειτο να δωρηθεί σε κάποιο σημαντικό πρόσωπο, ομώνυμο με τον τιμώμενο άγιο Νικόλαο. Πράγματι, ανάλογος τρόπος εικονογράφησης έχει διαπιστωθεί σε εικόνα που προσφέρθηκε ως δώρο στο ρέκτορα Χανίων Δανιήλ Γραδενίγο (1600-1601), όπου απεικονίζεται, προς τιμήν του, ο ομώνυμος προφήτης Δανιήλ[77]. Δεν είναι άλλωστε λίγα τα έργα του Γεωργίου Κλόντζα ή του εργαστηρίου του που προορίζονταν για δωρεά σε επιφανείς βενετούς άρχοντες, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής[78]. Οι χειρόγραφοι κώδικες της Οξφόρδης (1577) και της παρισινής συλλογής είχαν καταρτισθεί από το βενετοκρητικό Φραγκίσκο Barozzi (1537-1604) για το βενετό Γενικό Προβλεπτή της Κρήτης Giacomo Foscarini[79], ενώ το τρίπτυχο της Συλλογής Willumsen ήταν μια προσφορά για το Δούκα της Κρήτης και βενετό ευγενή Ermolao Tiepolo (1578 και 1580)[80]. Η υπόθεση, λοιπόν, ότι η εικόνα του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης προοριζόταν για κάποιο σπουδαίο πρόσωπο, μοιάζει αρκετά πιθανή. Στην περίοδο που μας ενδιαφέρει επιφανή πρόσωπα με το όνομα Νικόλαος ήταν ο Nicolo Salamon (17/6/1580) και ο διάδοχός του Nicolo Donato (10/6/1582), οι μόνοι Δούκες της Κρήτης με το όνομα αυτό κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα[81]. Εάν θεωρήσομε ότι η εικόνα του αγίου Νικολάου προοριζόταν για δωρεά σε έναν από τους παραπάνω δύο Δούκες της Κρήτης, τότε θα αποκτούσαμε ένα ακόμη χρονολογημένο έργο του Γεωργίου Κλόντζα. Ωστόσο, η υπόθεση αυτή, όσο και αν είναι ελκυστική, εφόσον η ταύτιση των αφιερωτών δεν είναι εφικτή, δεν μπορεί να στηριχθεί σε κανένα πραγματικό στοιχείο.

Παράρτημα

Για τη διευκόλυνση της μελέτης της εικόνας μας κρίνεται σκόπιμο να παρατεθεί σύντομος κατάλογος κρητικών εικόνων (15ου-16ου αι.) του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του, οι οποίες και σχολιάζονται με συντομία. Το μέγεθος των εικόνων αυτών (40-46 εκ. και 29-42,1 εκ.) είναι παρόμοιο με της εικόνας μας (40,5×32 εκ.), με εξαίρεση τις εικόνες της Πάτμου (αριθ. 1) και της Βενετίας (αριθ. 3), που είναι αρκετά μεγαλύτερες, ενώ ο αριθμός των σκηνών στο πλαίσιο των εικόνων αριθ. 1-4 και 6 είναι παρόμοιος (10-14). Σε εικόνα του αγίου Σπυρίδωνος, του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, συναντούμε ακριβώς τον ίδιο αριθμό σκηνών (14) στο πλαίσιο[82]. Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα που παρουσιάσαμε συνδέεται με τα έργα αυτά με διαφορετικούς τρόπους, οι οποίοι αναφέρονται συνοπτικά στο κάθε λήμμα.
Πολυάριθμες εικόνες του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές διατηρούνται από το 17ο και το 18ο αιώνα, όπως εικόνες του Θεοδώρου Πουλάκη[83] και του Νικολάου Κάλμπου (1674)[84]. Ωστόσο, καμιά, από όσο γνωρίζω, δεν ακολουθεί το πρότυπο της εικόνας του Κλό-

---

ρίου σὺν υἱῶν αὐτοῦ. Βλ. σχετικά Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 82. Στο τρίπτυχο του Osimo αποκτά ξεχωριστή θέση η εικονογραφία της αγίας Άννας, εξαιτίας πιθανότατα ομώνυμης δωρήτριας, βλ. σχετικά Vocotopoulos, ό.π. (υποσημ. 67), σ. 437-438.

77. Μ. Καζανάκη-Λάππα, Σχόλια σε μια κρητική εικόνα του Μουσείου της Αντιβουνιώτισσας, *Άνθη Χαρίτων*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, Βενετία 1998, σ. 102, 105, πίν. 1. Βλ. και Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 94-95, εικ. 188-190.

78. Για τη συνήθεια προσφοράς ανάλογων δώρων με το τέλος της θητείας των Δουκών της Κρήτης και κατά την αναχώρησή τους από το νησί, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα και ο αποδέκτης του, *ΔΧΑΕ* Κ' (1998-1999), σ. 342, σημ. 21-24 με βιβλιογραφία. Βλ. και Καζανάκη-Λάππα, ό.π., σ. 102, 105.

79. Παλιούρας, *Κλόντζας*. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, 2. Oxford, Bodleian Library II*, Στουτγάρδη 1978, 80-85, εικ. 621-641. A. Rigo, *Oracula Leonis, Tre manoscritti greco-veneziani degli oracoli attributi all'imperatore bizantino Leone il Saggio*, Βενετία 1988, σ. 29. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 70), σ. 51-60.

80. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π. (υποσημ. 78), σ. 335-343, εικ. 1-3.

81. Βλ. Α. Παπαδάκη, Κατάλογος των Δουκών της Κρήτης (με διορθώσεις και συμπληρώσεις), *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Μανούσακα*, 2, Ρέθυμνο 1994, σ. 395.

82. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. 62-63, αριθ. 62, πίν. 47.

83. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αριθ. 88, σ. 128-129, εικ. 241-243, όπου καταγράφονται και άλλες εικόνες του ιδίου αλλά και άλλων ζωγράφων του 17ου-18ου αιώνα (ό.π., σ.128-129, σημ. 3, 4, 5, 6, 7, 8, εικ. 337, 338).

84. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Υπουργείο Πολιτισμού-Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Παλιό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1986, αριθ. 168, σ. 166-167 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Βλ. και άλλα παραδείγματα από το Βυζαντινό Μουσείο, *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, Αθήνα 1997, αριθ. 8 σ. 28-29, αριθ. 10 σ. 34-35, αριθ. 11 σ. 36-37, αριθ. 15 σ. 44-45, αριθ. 23 σ. 60-61 (Χρ. Μπαλτογιάννη).

ντζα, ενώ ο Ιωάννης Μόσκος σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου αντιγράφει πιστά και τις οκτώ σκηνές, που έχουν προστεθεί σε μεταγενέστερη εποχή στην εικόνα του Αγγέλου (αριθ. 7) στην Κέρκυρα[85].

1. Πάτμος, Ι.Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου (72×53 εκ.). Άγιος στηθαίος και δώδεκα σκηνές, 1430-1460[86]. Παραλείπεται η σκηνή της Κοίμησης. Ο εικονογραφικός κύκλος συνδέεται με βυζαντινά παραδείγματα, ενώ προαγγέλλει τους κρητικούς κύκλους των εικόνων γύρω στο 1500.

2. Αθήνα, Συλλογή Ανδρεάδη (Εικ. 6) (41×36 εκ.). Άγιος ένθρονος και δώδεκα σκηνές, γύρω στο 1500[87]. Μαζί με την εικόνα της Βενετίας διασώζει έναν εικονογραφικό κύκλο που θα αποτελέσει πρότυπο των κρητικών εικόνων στην επόμενη περίοδο. Κλειστός τύπος ευλογίας, όπως και στην εικόνα του Κλόντζα, αλλά το ευαγγέλιο είναι ανοιχτό και ο άγιος φορεί πολυσταύριο φαιλόνιο. Οι σκηνές στο πλαίσιο αποτέλεσαν πρότυπο για μερικές σκηνές στην εικόνα του Κλόντζα, όπως η σκηνή όπου ο άγιος σώζει τις τρεις κόρες από την πορνεία και η σκηνή όπου ο άγιος συνομιλεί με τους τρεις στρατηγούς.

3. Βενετία, San Giovanni in Bragora (Εικ. 5) (75×65 εκ.). Άγιος ένθρονος, Δέηση και δώδεκα σκηνές, γύρω στο 1500[88]. Ο τύπος του ένθρονου ιεράρχη βρίσκεται πλησιέστερα προς τον τύπο της εικόνας μας: φορεί παρόμοια ενδυμασία και κάθεται σε όμοιου τύπου θρόνο. Κρατεί κλειστό ευαγγέλιο και παριστάνεται στον κλειστό τύπο ευλογίας. Σε όλη την έκταση της άνω ζώνης –σε πρόσθετη σανίδα– το θέμα της Δέησης με τον Χριστό, την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Η πρώτη σκηνή του κύκλου, η Γέννηση του αγίου, τοποθετείται κάτω από τη Δέηση, στο πρώτο διάχωρο της αριστερής ζώνης.

4. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, εικόνα Τ 1577 (Εικ. 13) (42,1×42,1 εκ.). Άγιος ένθρονος, που εδώ επονομάζεται *Ο ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ*, πλαισιώνεται από δέκα σκηνές[89]. Γύρω στα μέσα του 16ου αιώνα. Σημειώθηκαν στη διάρκεια της μελέτης αρκετές εικονογραφικές συνάφειες με την εικόνα του Κλόντζα, όπως η συμμετρική διάταξη των δύο σκηνών του Αποκεφαλισμού των στρατηγών και της Καταστροφής των ειδώλων, και η πανομοιότυπη απόδοση της τελευταίας σκηνής. Είναι, άλλωστε, μοναδικό παράδειγμα που περιλαμβάνει σε χωριστό διάχωρο τη σκηνή της Αποστροφής του θηλασμού, η οποία συγχωνεύεται στη σκηνή της Γέννησης του αγίου στην εικόνα του Κλόντζα. Τέλος, απουσιάζει, όπως και στην εικόνα του Κλόντζα, η σκηνή της Κοίμησης του αγίου. Πολλά στοιχεία, όπως ο τύπος του θρόνου με το ψηλό ερεισίνωτο και τα ανάγλυφα σύμβολα των ευαγγελιστών, η διακόσμησή του με χρυσογραφημένες ανθρώπινες μορφές και, ακόμα, η εικονογραφία των μικρών σκηνών του πλαισίου προδίδουν πρότυπα μανιεριστικά που δεν επιτρέπουν πρώιμη χρονολόγηση της εικόνας. Η κατάσταση διατήρησής της δεν είναι πολύ καλή. Διαφαίνεται, ωστόσο, η προσεγμένη ζωγραφική απόδοση με το μαλακό πλάσιμο των μικρών μορφών και την ελεύθερη απόδοση των λεπτομερειών, γνωρίσματα που επιτρέπουν την ένταξή της σε κύκλο έργων που προαγγέλλουν την τέχνη του Γεωργίου Κλόντζα, όπως τα έργα του Μάρκου Βαθά που έζησε στη Βενετία (1538-1578). Χωρίς να φθάνει την υψηλή ποιότητα των γνωστών έργων του με βιογραφικούς κύκλους, όπως η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στα Ιωάννινα και του αγίου Θεοδοσίου στη Μόσχα[90], συγγενεύει συχνά, όπως διαπιστώθηκε, με αυτά, προαγγέλλοντας πολλά από τα γνωρίσματα της τέχνης της εικόνας του Γεωργίου Κλόντζα που παρουσιάσαμε εδώ.

5. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή (40×29 εκ.). Άγιος ένθρονος και δεκατρείς σκηνές, γύρω στο 1600[91]. Ο προγραμματισμένος αριθμός των σκηνών μπορούμε να θεωρήσομε ότι συμπίπτει με τον αριθμό των σκηνών στην εικόνα μας (14), καθώς η σκηνή της Κοίμησης καταλαμβάνει δύο διάχωρα στο κάτω τμήμα του πλαισίου. Ο συντηρητικός χαρακτήρας της τεχνοτροπίας είναι προφανής τόσο στην απόδοση της κεντρικής μορφής του αγίου, όσο και στις μικρές σκηνές του πλαισίου, που ακολουθούν και στην εικονογραφία τους τα πρότυπα

85. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 17, σημ. 15. Βλ. και *Λιμάνια και καράβια*, ό.π., αριθ. 8, σ. 28-29.
86. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 5, σ. 51-52.
87. Th. Chatzidakis, *L'art des icones en Crète et dans les îles*, Europalia-Grèce 1982, Palais des Beax-Arts, Charleroi 1982, αριθ. 24. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, αριθ. 33, σ. 41.
88. Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, αριθ. 17, σ. 82-84.
89. *Λιμάνια και καράβια*, ό.π., αριθ. 1, σ. 14-15 (Χρ. Μπαλτογιάννη· χρονολογεί στα τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αι.).
90. Για το ζωγράφο και το έργο του βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίντζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ* Η΄ (1975-1976), σ. 109-142, πίν. 56-65, και Vocotopoulos, ό.π. (υποσημ. 12).
91. Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα, σ. 229-245, εικ. 1.

των εικόνων γύρω στο 1500, αγνοώντας εκείνα των εικόνων του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο, καθώς και τα αντίστοιχα της εικόνας του Κλόντζα που παρουσιάσαμε εδώ. Η εικόνα, ενώ ακολουθεί παλιότερα κρητικά πρότυπα, γύρω στο 1500, νεωτερίζει με την ένταξη ανθρωπόμορφης διακόσμησης στα άμφια του αγίου. Ανήκει στη συντηρητική τάση που συναντούμε γύρω στο 1600 και αντιπροσωπεύεται στα έργα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, όπως στην εξαιρετικής ποιότητας ενυπόγραφη εικόνα του αγίου Νικολάου στο Βυζαντινό Μουσείο (Τ 2817)[92].

6. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, εικόνα Τ 1585 (Εικ. 15) (46×36,5 εκ.)[93]. Ο άγιος παριστάνεται ένθρονος, με πολυσταύριο φαιλόνιο, ανοιχτό ευαγγέλιο και θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Πλαισιώνεται από επτά σκηνές που εκτείνονται μόνο στο κάτω μέρος και έως τη μέση των πλάγιων πλευρών της εικόνας. Τέλη 16ου-αρχές 17ου αιώνα. Στην κάτω ζώνη συγκεντρώνονται τρία ναυτικά θαύματα και στα πλάγια ανά δύο άλλες σκηνές. Αναλογίες με την εικόνα μας σημειώθηκαν στη συμμετρική διάταξη των δύο σκηνών, του Αποκεφαλισμού των στρατηγών και της Καταστροφής των ειδώλων, καθώς και στη δυτικού, αναγεννησιακού τύπου μορφή και διακόσμηση των κρεβατιών με τον ουρανό στις δύο άλλες σκηνές, τη Σωτηρία των τριών κοριτσιών από την πορνεία και την Εμφάνιση του αγίου Νικολάου στο ενύπνιο του αυτοκράτορα. Η τεχνοτροπία του κεντρικού θέματος σχετίζεται περισσότερο με κρητικά έργα συντηρητικού χαρακτήρα γύρω στο 1600, ενώ οι δύο τελευταίες σκηνές φανερώνουν έντονη επίδραση δυτικών προτύπων.

7. Κέρκυρα, εικόνα του Αγγέλου με οκτώ βιογραφικές σκηνές σε δύο πρόσθετες σανίδες στις κατακόρυφες πλευρές του πλαισίου (103,5×84,5×2 εκ.), πρώτο μισό του 15ου-δεύτερο μισό του 16ου αιώνα[94]. Ο άγιος Νικόλαος παριστάνεται όρθιος, ολόσωμος και μετωπικός, σύμφωνα με παλιά βυζαντινά πρότυπα που ακολουθεί ο ζωγράφος Άγγελος κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Οι σκηνές στο πλαίσιο προσετέθησαν κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και διαφέρουν σημαντικά από τις σκηνές της εικόνας του Γεωργίου Κλόντζα. Χαρακτηρίζονται έντονα από στοιχεία της τέχνης του μανιερισμού, γνωστά και σε εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού. Διακρίνονται για τη ζωγραφική απόδοση των πολυπρόσωπων συνθέσεων μέσα σε προοπτικό βάθος, όπου ξεχωρίζουν τα μεγάλα και ογκώδη κτίρια, καθώς και για την πλούσια διακόσμηση των επίπλων και των ενδυμασιών με πραγματιστικές λεπτομέρειες δυτικού χαρακτήρα.

92. *Βυζαντινό Μουσείο, Νέα αποκτήματα (1986-1996)*, 17 Μαρτίου-26 Μαΐου 1997, Αθήνα 1997, αριθ. 16, σ. 62-63.

93. *Λιμάνια και καράβια*, ό.π. (υποσημ. 84), αριθ. 2 (Τ 1585), σ. 16-17 (Χρ. Μπαλτογιάννη). Η εικόνα φέρει υπογραφή του ζωγράφου Σπυρίδωνος, βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 371, εικ. 262.

94. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 8), σ. 412-414, πίν. 67-68. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αριθ. 7, σ. 16-17, εικ. 86, 92-95.

Βιβλιογραφία - Συντομογραφίες

Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα = Μ. Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου, *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον Ν. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 229-245.

Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας* = Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Αθήνα 1980.

Βοκοτόπουλος, Μικρογραφίες κρητικού χειρογράφου = Π. Βοκοτόπουλος, Οἱ μικρογραφίες ἑνός κρητικοῦ χειρογράφου τοῦ 1600, *ΔΧΑΕ* ΙΓ' (1985-1986), σ. 191-207.

Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα = Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή, *Πεπραγμένα Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Ηράκλειο 1985, σ. 209-249.

Παλιούρας, *Ο ζωγραφός Γεώργιος Κλόντζας* = Α. Παλιούρας, *Ὁ ζωγραφός Γεώργιος Κλόντζας (1540-1608) καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Αθήνα 1977.

Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής* = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 33.

Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία* = Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, Βενετία, Museo Correr, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993.

Ν. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη* = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, επιστημονικός κατάλογος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997.

Chatzidakis, *Icônes de Venise* = M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962.

Χατζηδάκης, *Πάτμος* = Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, έκδ. Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1977.

Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1 = Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 1, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1987.

Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 2 = Μ. Χατζηδάκης- Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1997.

Nano Chatzidakis

ICONE DE SAINT NICOLAS ET SCÈNES HAGIOGRAPHIQUES. UNE ŒUVRE INCONNUE DE GEORGES KLONTZAS

L'objet de cet article est l'étude d'une icone peu connue de saint Nicolas (Fig. 1), et son attribution au grand peintre cretois Georges Klontzas (v. 1540-1608). L'occasion de voir cette icone, qui était considérée comme l'oeuvre d'un peintre inconnu, a été offerte à l'auteur de cet article, lors de l'exposition des icones de la collection Vélimézis, au Museo della Santa Cruz à Tolède (juillet 1999). L'icone (40,5×32×2,5 cm), qui appartenait à la collection de Don Sergio Otzoup (1886-1974), et qui exposée aujourd'hui à la Casa Grande au Torrejon de Ardoz, près de Madrid, est conservée en très bon état ; elle ne porte ni inscription, ni date. Dans le compartiment central, la figure de saint Nicolas trônant est flanqué des figures du Christ et de la Vierge qui apparaissent en haut à échelle réduite. Les personnages, rendus dans un coloris vif et varié, sont, contrairement à la tradition, sur un fond bleu foncé avec des nuages. La figure de l'évêque assis sur un trône, reprend un des modèles des peintres crétois vers 1500, comme celui de l'icone de San Giovanni in Bragora à Venise (Fig. 5, v. annexe, n° 3), enrichi par l'ajout de quelques détails maniéristes dans le rendu du trône et du costume.

Quatorze différentes scènes biographiques, disposées d'une manière symétrique, entourent le compartiment central (Fig. 3). Le choix de ces scènes ainsi que leur disposition

méritent une étude particulière. En effet deux scènes de martyre de deux autres saints sont intercalées dans la suite des scènes de la vie de saint Nicolas, et elles occupent la place la plus importante – les deux compartiments au centre de la partie supérieure. Des comparaisons avec des images similaires sur les peintures murales du XVe-XVIe siècles et sur des icones crétoises ont permis l' identification de la scène à gauche (A) avec la Décapitation de sainte Paraskévi et de celle à droite (B) avec la Lapidation de saint Etienne (Fig. 6), qui suit ici un modèle conservateur, (contrairement au modèles manièristes italiens utilisés dans les icones du même sujet par Michel Damaskinos), repéré sur les fresques du peintre Théophane au Mont Athos, avec une innovation, qui présente la Sainte Trinité, à la place de la vision de saint Etienne. Le cycle de la narration de la vie de saint Nicolas, commence par la Nativité en bas à gauche et continue vers le haut d'abord et ensuite vers les autres côtés, sans suivre l'ordre chronologique des faits (Fig. 3) : La Nativité de saint Nicolas (1) (Fig. 7), Le saint est emmené à l'école (2), L'ordination du saint en évêque (3), Le saint sauve les trois filles de la pauvreté (4), Le saint sauve les trois généraux de la décapitation (8), Le saint apparaît dans le rêve de l'empereur Constantin (5) (Fig. 7), Le saint apparaît dans le rêve de l'éparque Avlavios (6) (Fig. 8), Les trois généraux en prison (7) (Fig. 8), Les trois généraux offrent des cadeaux à saint Nicolas trônant (9) (Fig. 10), Les trois généraux remercient l'empereur Constantin (10) (Fig. 10), Le sauvetage du marin dans le bateau (11) (Fig. 9), La démolition des idoles par saint Nicolas (12) (Fig. 9). Il faut remarquer l'absence de la Dormition du saint et la substitution de la scène de la Nativité du saint par celle de son renoncement à l'allaitement, scène connue en Occident mais inconnue dans les cycles byzantins ; elle est repérée, à coté de la scène de la Nativité, sur une icone crétoise au Musée Byzantin d'Athènes, attribuée au cercle de Marc Bathas, vers le milieu du XVIe siècle (Fig. 13, annexe, n° 4).

L'icone de saint Nicolas, présente des affinités stylistiques avec des oeuvres bien connues de Klontzas, en particulier avec le triptyque de Patmos, l'icone « En toi se rejouit...» et le triptyque de l'Institut Hellénique de Venise, où l'on retrouve, la même riche palette et la même virtuosité dans l'exécution miniaturiste des figures expressives et mouvementées. Les éléments de l'art italien sont introduits comme d'habitude dans les icones de Klontzas, en particulier sur les costumes militaires, les lits, les trônes et l'intérieur des bâtiments, rendu en perspective. En plus, la figure de saint Nicolas trônant montre des similarités évidentes avec certaines figures d'évêques trônant de Georges Klontzas, comme dans l'icone de Sarajevo et dans le manuscrit du Vatican (Fig. 12). Les traits de l'iconographie ainsi que la haute qualité du style ont ainsi permis l'attribution de cette oeuvre à la main de Georges Klontzas, peintre éminent de Candie, qui a peint a plusieurs reprises des icones et des manuscrits destinés à des personnages importants de la noblesse vénitienne. Les innovations iconographiques quant au choix et à l'emplacement des deux scènes de martyres intercalés (martyres de sainte Paraskévi et de saint Etienne), reflètent la volonté du ou des clients du peintre d'honorer leurs deux saints homonymes, tout en révélant la destination probable de l'icone à un personnage important de Candie, nommé Nicolas, comme fut le cas pour deux ducs de Candie de la deuxième moitié du XVIe siècle : Nicolo Salomon (1580) et Nicolo Donato (1582). En annexe sont reprises et commentées brièvement, en catalogue, les icones crétoises des XVe-XVIe siècles, avec un cycle narratif de la vie de saint Nicolas : 1. Icone de Patmos, 1430-1460 ; 2. Icone de la Collection Andréadis, vers 1500 (Fig. 6) ; 3. Icone de San Giovanni in Bragora à Venise, vers 1500 ; (Fig. 5) ; 4. Icone du Musée Byzantin d'Athènes, milieu du XVIe siècle (Fig. 13) ; 5. Icone d'une Collection privée vers 1600 ; 6. Icone du Musée Byzantin d'Athènes, fin XVIe-début XVIIe siècle (Fig. 15) ; 7. Icone de Corfou, deuxième moitié du XVIe siècle.