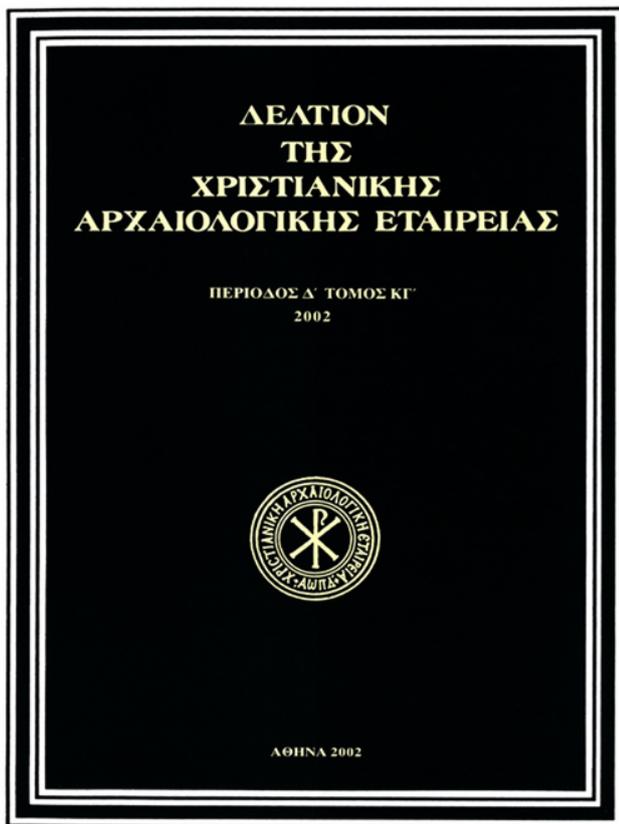


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 23 (2002)

Δελτίον ΧΑΕ 23 (2002), Περίοδος Δ'



Γεώργιος Νομικός. Ένας κρητικός ζωγράφος του 17ου αιώνα

Βαρβάρα Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Αγλαΐα Λ. ΤΣΙΑΡΑ

doi: [10.12681/dchae.354](https://doi.org/10.12681/dchae.354)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Β. Ν., & ΤΣΙΑΡΑ Α. Λ. (2011). Γεώργιος Νομικός. Ένας κρητικός ζωγράφος του 17ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 23, 205–224. <https://doi.org/10.12681/dchae.354>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Γεώργιος Νομικός. Ένας κρητικός ζωγράφος του  
17ου αιώνα

---

Βαρβάρα ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Αγλαΐα ΤΣΙΑΡΑ

Τόμος ΚΓ' (2002) • Σελ. 205-224

ΑΘΗΝΑ 2002

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΝΟΜΙΚΟΣ.  
ΕΝΑΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ 17ου ΑΙΩΝΑ

Με τον καταστροφικό κρητικό πόλεμο του 1645-1669 πολλοί Κρήτες αναγκάστηκαν να εκπατριστούν και να καταφύγουν ως πρόσφυγες στα Επτάνησα. Ανάμεσά τους πολλοί ήταν οι ζωγράφοι που εγκαταστάθηκαν αρχικά στη Ζάκυνθο και αργότερα στην Κέρκυρα, ενώ αρκετοί κατέφυγαν για να εργαστούν μόνιμα ή προσωρινά σε άλλες περιοχές. Ένας από τους ζωγράφους αυτούς ήταν και ο Γεώργιος Νομικός, το έργο του οποίου αποτελεί το αντικείμενο αυτής της μελέτης.

Ο Γεώργιος Νομικός<sup>1</sup>, όπως συνάγεται από τις πηγές, καταγόταν από την Κρήτη, έζησε όμως και εργάστηκε στο τελευταίο τέταρτο του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα στα Επτάνησα και την Ήπειρο. Το όνομά του μαρτυρείται για πρώτη φορά στη Ζάκυνθο το 1672, όπου εργαζόταν ως αγιογράφος<sup>2</sup>. Λίγα χρόνια αργότερα θα πρέπει να εγκαταστάθηκε στην Κεφαλονιά, αφού το 1687 αναφέρεται ως «αδελφός» του ναού του Αγίου Νικολάου των Ξένων<sup>3</sup>. Ωστόσο, το όνομά του αναγραφόταν ήδη το 1676 σε επιγραφή που υπήρχε στην εικόνα της Γέννησης,

στο ναό της Φανερωμένης στην Κεφαλονιά. Στην ίδια επιγραφή υπήρχε μια ιδιαίτερα σημαντική πληροφορία για το ζωγράφο. Συγκεκριμένα, αναφέρεται ότι ήταν εβραϊός και ότι έγινε χριστιανός: «ήμουν οβρέος και γίνθηκα χριστιανός»<sup>4</sup>.

Επόμενος σταθμός του Νομικού ήταν η Άρτα όπου, σύμφωνα με τις υπογραφές και τις χρονολογίες που φέρουν δύο εικόνες και ένα βημόθυρο, προκύπτει ότι εργάστηκε εκεί το 1699<sup>5</sup>. Από την Άρτα ο Νομικός μετέβη το 1705 στα Ιωάννινα. Στο χωριό Λυγκιάδες αγιογράφησε το καθολικό του κατεστραμμένου Αγίου Γεωργίου<sup>6</sup>. Η επιγραφή που υπήρχε στο ναό ανέφερε ότι ο ζωγράφος καταγόταν από την Κρήτη<sup>7</sup>. Το ίδιο έτος ζωγράφισε επίσης μια δεσποτική εικόνα του Χριστού για τη μονή Βύλιζας στο χωριό Ματσούκι Ιωαννίνων<sup>8</sup>. Από την εποχή αυτή και μετά δεν υπάρχουν πληροφορίες για το ζωγράφο. Ωστόσο, ο Α. Ζώης αναφέρει ως χρονολογία θανάτου του Γ. Νομικού το έτος 1712, πληροφορία που δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να διασταυρώσουμε<sup>9</sup>.

1. Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984, σ. 293. Μ. Χατζηδάκης - Ευγ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, σ. 244 (στο εξής: Χατζηδάκης - Δρακοπούλου).

2. Α. Ζώης, *Λεξικόν ιστορικών και λαογραφικών Ζακύνθων*, Α', μέρος β', Αθήνα 1963, σ. 479-480 (στο εξής: *Λεξικόν*). Ο Ζώης δίνει πληροφορίες για τον Νομικό, χωρίς όμως να τις σχολιάζει ή να παραθέτει τις πηγές, από όπου άντλησε τις πληροφορίες αυτές.

3. Η πληροφορία προέρχεται από τον κώδικα του ναού του Αγίου Νικολάου των Ξένων στο Αργοστόλι (έτη 1642-1773, φ. 31). Συγκεκριμένα, για την εγγραφή του Νομικού αναφέρεται από το γαστάλδο Τζε Λογοθέτη ότι στις 9 Μαΐου 1687 «ὁ Πῶργος Νομικός, ζωγράφος ἐγγράφεται ἀδελφός τοῦ ναοῦ καί ὑπόσχεται γιά τό ἀδελφάτο... νά κάμει δύο ἐορτάδες τοῦ τέμπλου καί νά ἔχει δώσει τό ἀροτόφορο μέ χρυσάφι περὸ τῆς ἐκκλησίας», βλ. Γ. Μοσχόπουλος, *Ανέκδοτα στοιχεία για την εκκλησιαστική τέχνη στην Κεφαλονιά (17ος-19ος αι.)* (Αγιογράφοι-ξυλογλύπτες-αργυρογλύπτες), *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 2 (1977), σ. 222 κ.ε. Ο Μοσχόπουλος αναφέρει επίσης ότι το τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου κατα-

στράφηκε κατά τους σεισμούς του 1953 και τα έργα του Νομικού δεν σώθηκαν.

4. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ὀ.π. Η πληροφορία προέρχεται από το αρχείο του Γ. Σωτηρίου. Ωστόσο, σχετική έρευνα στο Βυζαντινό Μουσείο, όπου φυλάσσεται το αρχείο του Σωτηρίου, απέβη άκαρπη. Το ίδιο άκαρπες απέβησαν και οι προσπάθειές μας να εντοπίσουμε την εικόνα της Γέννησης. Δεν αποκλείεται η εικόνα να χάθηκε στο μεγάλο σεισμό του 1953 που έπληξε την Κεφαλονιά.

5. Βλ. τον κατάλογο των εικόνων που ακολουθεί.

6. Δ. Καμαρούλιας, *Η μονή Αγίου Γεωργίου Λυγκιάδων, Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, Αθήνα 1996, Α', σ. 394-397 (στο εξής: *Μοναστήρια*), όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

7. Βλ. υποσημ. 48.

8. Δ. Καλούσιος, *Η Βύλιζα*, Ματσούκι Ιωαννίνων 1992, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Δ. Καμαρούλιας, *Η μονή Βύλιζας, Μοναστήρια*, σ. 439 κ.ε.

9. Ζώης, *Λεξικόν*, σ. 479. Ο Ζώης κάνει επίσης λόγο για την οικονομική κατάσταση του Νομικού.

Με βάση τις πληροφορίες αυτές θα επιχειρηθεί μια σύντομη ιστορική αναδρομή, ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητό το πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσεται το ζωγραφικό έργο του Νομικού.

Η Ζάκυνθος<sup>10</sup> και η Κεφαλονιά, όπου εντοπίζεται αρχικά η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Νομικού, βρισκόνταν ήδη υπό ενετική κυριαρχία το 17ο αιώνα και ακολουθούσαν τη μοίρα των κτήσεων της Βενετίας.

Μετά την κατάληψη του Χάνδακα από τους Τούρκους το 1669 και τη μαζική μετανάστευση κρητικού πληθυσμού, η Ζάκυνθος αρχικά και κατόπιν τα υπόλοιπα Επτάνησα αποτέλεσαν τόπο υποδοχής αρκετών προσφύγων<sup>11</sup>. Ανάμεσά τους καλλιτέχνες, αγιογράφοι, ξυλογλύπτες και δάσκαλοι συνέβαλαν δυναμικά στη μετάδοση και διατήρηση της κρητικής τέχνης και του πνεύματος στη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά, αφομοιώνοντας δημιουργικά την ντόπια παράδοση. Οι πολιτικές συνθήκες ευνόησαν την άνθηση της εκκλησιαστικής τέχνης<sup>12</sup>. Η «ατελώς ανεπτυγμένη» φεουδαρχία, παρά την οξύτητα ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις<sup>13</sup> και το καλό επίπεδο του διαμετακομιστικού εμπορίου, έδιναν ώθηση στα πολιτιστικά δρώμενα. Οι συχνότατοι σεισμοί<sup>14</sup> και οι επιδημίες, παρά την αρνητική διάστασή τους, στάθηκαν αφορμή για ριζικές ανακαινίσεις στους ναούς των δύο νησιών<sup>15</sup>, καθώς και για αύξηση της ζήτησης νέων καλλιτεχνών και ανανέωση της τέχνης. Πολ-

λοί ναοί ανοικοδομήθηκαν και διακοσμήθηκαν με τοιχογραφίες, φορητές εικόνες και ξυλόγλυπτα τέμπλα<sup>16</sup>. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που εργάστηκαν στη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά ήταν και ο Εμμανουήλ Τζάνες, ο Ηλίας Μόσκος, ο Θεόδωρος Πουλάκης, ο Φιλόθεος Σκούφος, οι οποίοι με τα έργα τους και τη δημιουργία εργασιών καθιέρωσαν την εικονογραφία και την τεχνοτροπία της όψιμης κρητικής τέχνης<sup>17</sup>.

Μέσα σε αυτό το κλίμα λοιπόν εργάζεται το 1672 ο Γ. Νομικός στη Ζάκυνθο, σύμφωνα πάντα με τη μοναδική μαρτυρία του Ζώη, αλλά για την περίοδο αυτή της ζωής του εικασίες μόνο μπορούν να γίνουν. Με δεδομένη την κρητική καταγωγή του υπάρχει το ενδεχόμενο να ήρθε στη Ζάκυνθο μετά το 1669, κατά τη διάρκεια του μεγάλου προσφυγικού ρεύματος. Δεν αποκλείεται όμως να ζούσε εκεί νωρίτερα, αφού η παρουσία των εβραίων στη Ζάκυνθο μαρτυρείται αρκετά δυναμικά ήδη πριν από το 1669<sup>18</sup> και μνημονεύεται πάντα στις εκάστοτε απογραφές<sup>19</sup>.

Οι περισσότεροι εβραίοι στη Ζάκυνθο ήταν κρητικής καταγωγής, γεγονός που πιστοποιείται και από τη δημιουργία στην πόλη συναγωγής που ονομαζόταν «κρητικό συναγώγι». Η οικονομική τους κατάσταση ήταν αρκετά καλή, γι' αυτό και κατόρθωσαν, παρά την αντιπάθεια που αντιμετώπιζαν, να επηρεάσουν βαθιά τις δομές της κοινωνίας του νησιού<sup>20</sup>.

Ο Νομικός επομένως θα πρέπει να ζούσε αρχικά στο

10. Η Ζάκυνθος αποτελούσε ενετική κτήση από το 1485, βλ. Ντ. Κονόμος, *Ζάκυνθος, πεντακόσια χρόνια (1478-1978)*, Γ': *Πολιτική ιστορία*, τχ. Α' (1478-1800), Αθήνα 1981, σ. 27 κ.ε.

11. Για τις συνέπειες του ενετοτουρκικού πολέμου βλ. Κονόμος, ό.π., σ. 129, 137, 149 κ.ε.

12. Ντ. Κονόμος, *Κρήτη και Ζάκυνθος*, Αθήνα 1968, σ. 18, 19. Για την τέχνη στην Κεφαλονιά ενδεικτικά βλ. Γ. Μοσχόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 215 κ.ε. Ο ίδιος, *Συμπληρωματικά για την εκκλησιαστική τέχνη στην Κεφαλονιά (17ος-19ος αι.)* (Καλλιτέχνες και εργαστήρια ζωγραφικής), *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 4 (1982), σ. 266-318. Ο ίδιος, Οι κρητές ξυλογλύπτες Ιωάννης και Αντζόλος Μοσκέτης στην Κεφαλονιά (ΙΖ' αι.), *Ο Ερασιστής* 12 (1975), σ. 241-261. Επίσης, ο ίδιος, *Στον χώρο των Επτανησίων καλλιτεχνών. Εργασιακές σχέσεις και αμοιβές (17ος-19ος αι.)*. Διαπιστώσεις και συμπεράσματα, *Δωδώνη ΚΣΤ'* (1997), σ. 123-136, όπου και η πιο πρόσφατη βιβλιογραφία.

13. Για το «Ρεμπελιό των Ποπολάρων», που συνέβη ανάμεσα στα έτη 1628 και 1631, βλ. Κονόμος, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 100 κ.ε.

14. Από τους μεγαλύτερους σεισμούς του 17ου αιώνα που συντάραξαν τα Επτάνησα ήταν του 1676, βλ. *ΙΕΕ*, ΙΑ', Αθήνα 1975, σ. 214. Επίσης, Μοσχόπουλος, *Στον χώρο των Επτανησίων καλλιτεχνών*, ό.π. (υποσημ. 12), σ. 129 και υποσημ. 9, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

15. Μοσχόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 217 κ.ε. Ο Μοσχόπουλος αναφέρεται σε πραγματικό «καλλιτεχνικό οργασμό» μετά από κάθε σεισμό, καθώς και στην οικονομική ευημερία των μοναστηριών. Επίσης, γενικά στοιχεία για την καλλιτεχνική κίνηση στη Ζάκυνθο κατά το 17ο αιώνα, βλ. Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, σ. 34-37.

16. Εκτός από τους ναούς πολλά ήταν και τα δημόσια κτίρια που κτίστηκαν αυτή την εποχή, όπως νοσοκομεία, ορφανοτροφεία, σιταποθήκες κ.ά., βλ. Μυλωνά, ό.π., σ. 25-27.

17. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, σ. 103 κ.ε. 18. Για τους εβραίους της Ζακύνθου, βλ. Α. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήνα 1955, σ. 371-372. Ο Ζώης αναφέρει ότι οι εβραίοι ασχολούνταν με το εμπόριο και την ιατρική, και συχνά αντιμετώπιζαν την περιφρόνηση των χριστιανών, οι οποίοι, για το λόγο αυτό, προκαλούσαν και εξεγέρσεις εναντίον τους.

19. Στην απογραφή του 1651 η εβραϊκή κοινότητα αριθμούσε 385 μέλη, σε σύνολο πληθυσμού στο νησί 18.072 κατοίκων. Στην απογραφή του 1667, που έγινε από τον επίσκοπο Ιεραπόλεως G. Sebastiani, αναφέρονται 800 «πλούσιοι εβραίοι, κάτοικοι Αίγυπτου» βλ. Κονόμος, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 136.

20. Κονόμος, ό.π., σ. 57. Ο ίδιος, *Κρήτη και Ζάκυνθος* (υποσημ. 12), σ. 18, σημ. 41.

νησί ως μέλος της εβραϊκής κοινότητας, στην οποία πιθανώς ανήκε έως το 1676, χρονολογία που αναγραφόταν στην εικόνα της Κεφαλονιάς και αναφέρει τη μεταστροφή του στο χριστιανισμό. Δεν αποκλείεται όμως να είχε γίνει νωρίτερα χριστιανός, αφού είναι γνωστό ότι ήδη το 1672 εργαζόταν ως αγιογράφος, πράγμα που θα ήταν ανέφικτο ενόσω ήταν εβραίος.

Ένα άλλο επίσης στοιχείο που συνηγορεί στην παραπάνω υπόθεση είναι επίσης το επώνυμό του. Ο ζωγράφος δεν ήταν δυνατόν ως εβραίος να έφερε το επώνυμο Νομικός, αφού οι εβραίοι και ιδιαίτερα οι ρωμανιώτες δεν είχαν επώνυμα<sup>21</sup>. Το επώνυμο θα πρέπει να του δόθηκε αφού έγινε χριστιανός. Σύμφωνα μάλιστα με τη συνήθεια της εποχής το επώνυμο αυτό θα πρέπει να ανήκε στον ανάδοχο ή ήταν δηλωτικό του επαγγέλματος του αναδόχου.

Η αλλαγή της πίστης του ζωγράφου αποτελεί ένα ιδιαίτερα προβληματικό σημείο για τη μελέτη του βίου του, αφού δεν συμβαδίζει με την πορεία της τέχνης του. Είναι άγνωστο πότε ο ζωγράφος έγινε χριστιανός, όπως άλλωστε άγνωστοι παραμένουν και οι λόγοι που τον οδήγησαν σε αυτή τη μεταστροφή. Άγνωστο επίσης είναι αν ο Νομικός είχε διδαχθεί την τέχνη της ζωγραφικής, ενόσω ήταν εβραίος. Πάντως το 1680, όταν ζωγραφίζει την εικόνα που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη<sup>22</sup>, ήταν ένας καλός ζωγράφος, που ήξερε να χρησιμοποιεί με ιδιαίτε-

ρη επιδεξιότητα το χρωστήρα του και να αντιγράφει έργα παλαιότερων σημαντικών κρητικών ζωγράφων.

Το 1687 ο Νομικός είναι μέλος του αδελφάτου του Αγίου Νικολάου των Ξένων στο Αργοστόλι<sup>23</sup>. Αναλαμβάνει μάλιστα την υποχρέωση να κάνει δύο εικόνες για το τέμπλο του ναού και ένα αρτοφόριο. Μετά την Κεφαλονιά τα ίχνη του ζωγράφου εντοπίζονται στην Ήπειρο, όπου φαίνεται ότι εργάστηκε για κάποιο χρονικό διάστημα, αρχικά στην Άρτα και λίγο αργότερα στα Ιωάννινα.

Η επιλογή της Άρτας<sup>24</sup> δεν ήταν τυχαία, αφού η τελευταία αποτελούσε την εποχή εκείνη μια αξιόλογη πόλη, δεύτερη σε σημασία μετά τα Ιωάννινα. Η προνομιούχος γεωγραφική της θέση της επέτρεπε να έχει πλούσια γεωργική παραγωγή, την οποία και εξήγγε<sup>25</sup>. Παράλληλα, η εγγυτήτά της με τη θάλασσα, αλλά και τα ορεινά, έδινε στην πόλη μεγάλες δυνατότητες εμπορικών συναλλαγών, στα πλαίσια του ελλαδικού και του ευρωπαϊκού χώρου, καθιστώντας την υπολογίσιμο εμπορικό κέντρο<sup>26</sup>. Η εγκατάσταση στην πόλη γαλλικού προξενείου το 1702 επιβεβαιώνει αυτό το γεγονός<sup>27</sup>.

Ωστόσο, την εποχή αυτή η πόλη και η γύρω περιοχή δέχθηκαν τις αρνητικές συνέπειες κάποιων ιστορικών συγκυριών, που σχετίζονται με τον ενετοτουρκικό πόλεμο του 1684-1699. Το 1696 λεηλατείται από το στρατό του Λυμπεράκη Γερακάρη, συμμάχου τότε των Βενετών<sup>28</sup>.

21. Οι πληροφορίες προέρχονται από την επιμελήτρια του Εβραϊκού Μουσείου στην Αθήνα, κ. Ζαννέτ Μπατινού, την οποία και ευχαριστούμε ιδιαίτερα για τις γόνιμες συζητήσεις που είχαμε μαζί της. Οι παραπάνω όμως πληροφορίες έρχονται σε αντίθεση με όσα αναφέρει ο Ζώης για την οικογένεια των Νομικών. Συγκεκριμένα, ο Ζώης αναφέρει ότι η οικογένεια προερχόταν από τη Μεθώνη και ήταν εγγεγραμμένη στη «Χρυσόβιβλο» της Ζακύνθου το 1504. Παραθέτει επίσης κατάλογο των Νομικών που ζούσαν στη Ζάκυνθο στα τέλη του 17ου αιώνα, βλ. Ζώης, *Λεξικόν*, σ. 479-480.

22. Ευχαριστούμε την κ. Αναστασία Δρανδάκη για τη φωτογραφία της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη και τη συνεργασία που είχαμε μαζί της. Πα την εικόνα βλ. παρακάτω.

23. Βλ. υποσημ. 3.

24. Πα τη βυζαντινή Άρτα βλ. Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου, Νέα αρχαιολογικά στοιχεία για τη βυζαντινή πόλη της Άρτας, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Άρτα 1992, σ. 375-400, όπου και εκτενής βιβλιογραφία.

25. Βλ. *Ηπειρος. Η Ήπειρος κατά τους νεότερους χρόνους* (Λ. Βρανούσης - Β. Σφουρδέρας), Αθήνα 1997, σ. 264 κ.ε. (στο εξής: *Ηπειρος*). Το 1702 η Άρτα, σύμφωνα με αναφορά του γάλλου προξένου P. Garnier, ήταν σχεδόν «τόσο μεγάλη όσο και η Μασσαλία». Είναι γνωστό ότι το 1675 η πόλη είχε πληθυσμό 8.000 κατοίκων, οι οποίοι αυξήθηκαν στις αρχές του 18ου αιώνα σε 11.000, ό.π., σ. 257, 258.

26. Η Άρτα είχε δύο λιμάνια στον Αμβρακικό, τη Σαλαώρα και την

Κόπραινα, γνωστά ήδη από τη βυζαντινή εποχή, βλ. Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της* (μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1998, σ. 11 και υποσημ. 35 και 36. Γενικότερα για την εμπορική κίνηση της Άρτας βλ. Κ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Βόρειου Ελληνισμού. Ήπειρος, Θεσσαλονίκη* 1992, σ. 360. Γ. Σιορόκας, *Το γαλλικό προξενείο της Άρτας (1702-1789)*, Ιωάννινα 1981, σ. 41. Ε. Παννακοπούλου, *Γαλλοελληνική εκμετάλλευση δασών στη δυτική Ελλάδα (1710-92)*, Αθήνα 1987. Η ίδια, *Η Άρτα επίκεντρο του ανταγωνισμού των ξένων κατά το 15ο και το 16ο αιώνα, Μνημοσύνη ΙΒ'* (1991-1993), σ. 307-325. Η πόλη λειτουργούσε επίσης και ως κέντρο ανταγωνισμού ανάμεσα στη Βενετία και άλλες μεγάλες ιταλικές πόλεις.

27. Βλ. Σιορόκας, ό.π. Η Άρτα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «η πόλη των προξένων», γιατί ήταν μία από τις λίγες ελληνικές πόλεις που συγκέντρωνε το ενδιαφέρον του ευρωπαϊκού εμπορίου, βλ. *Ήπειρος*, σ. 258.

28. Πα τις καταστροφές που υπέστη η Άρτα από τον Λυμπεράκη Γερακάρη βλ. *ΙΕΕ*, 'Η άναγέννηση του Έλληνισμού, ΙΑ', Αθήνα 1975, σ. 32 (Ι. Χασιώτης). Σεραφείμ Ξερόπουλος, *Δοκίμιον ιστορικών περί Άρτης καί Πρεβέζης*, εν Αθήναις 1884, επανέκδοση Μουσικοφιλολογικού Συλλόγου Άρτας «Σκουφάς», Άρτα 1986, σ. 109 και 347-351. Επίσης Ι. Τσοῦταινος, *Η μάχη της Άρτας, σύντομη αναδρομή στο Δεσποτάτο και την Τουρκοκρατία, ΗπειρΕστ* 20 (1971), *Αφιέρωμα (1821-1971)*, Σύμμεικτα, σ. 331-815.

Εκκλησιαστικά η Άρτα υπαγόταν στη μητρόπολη Ναυπάκτου και Άρτης, για τη δράση της οποίας ελάχιστες μαρτυρίες υπάρχουν<sup>29</sup>. Παρά τις ελλείψεις γνώσεις μας, μπορούμε ωστόσο να υποθέσουμε ότι η Εκκλησία της Άρτας αποτέλεσε ενδεχομένως έναν καλό παραγγελιοδότη εικόνων, αφού πάντοτε η Εκκλησία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην παραγωγή και τη διακίνηση σημαντικών έργων<sup>30</sup>.

Στην επιλογή του Νομικού να εργαστεί στην Άρτα θα πρέπει να συνετέλεσε και η υπάρχουσα πνευματική και πολιτιστική δραστηριότητα, όπως αυτή συνάγεται από τις πηγές. Η παρουσία μιας σημαντικής σχολής, της Ελληνικής Σχολής, γνωστής και ως Σχολή Μανωλάκη, η οποία συστήθηκε το 1666 από τον καστοριανό έμπορο Μανωλάκη, προσήλκυσε το ενδιαφέρον λογίων, όπως ο Γεράσιμος Παλλαδάς, και έδωσε σημαντική πνευματική ώθηση<sup>31</sup> στον τόπο.

Στην πόλη και τη γύρω περιοχή παρατηρείται επίσης σημαντική οικοδομική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, αφού αρκετοί ναοί ανεγείρονται ή αγιογραφούνται<sup>32</sup>. Από τους ζωγράφους πάντως που εργάστηκαν στην περιοχή αυτή την εποχή ελάχιστοι είναι γνωστοί, όπως ο ιερέας Νικόλαος που αγιογράφησε την περιήμη μονή του Σέλτσου<sup>33</sup> και ο οποίος ακολουθεί τη συντηρητική τάση. Ωστόσο, οι κάτοικοί της Άρτας φαίνεται ότι ήταν εξοικειωμένοι με την καλλιτεχνική κίνηση

των Επτανήσων, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις τοιχογραφίες του Αγίου Βασιλείου στην πόλη<sup>34</sup> αλλά και από τις κρητικές εικόνες που έχουν εντοπιστεί στην πόλη και είναι έργα σημαντικών κρητικών ζωγράφων, όπως ο Γεώργιος Κλότζας<sup>35</sup> και ο Εμμανουήλ Τζάνες<sup>36</sup>. Η εικόνα του τελευταίου με τον ένθρονο Χριστό πρέπει να προκάλεσε μεγάλη εντύπωση στους Άρτινούς, οι οποίοι είναι γνωστό ότι τουλάχιστον δύο φορές παράγγειλαν εικόνες με το ίδιο εικονογραφικό θέμα και την ίδια τεχνολογία<sup>37</sup>.

Δεν γνωρίζουμε πόσο διάστημα παρέμεινε στην Άρτα ο Νομικός. Από τις τέσσερις σωζόμενες εικόνες του, οι τρεις φέρουν τη χρονολογία 1699. Δεν αποκλείεται βέβαια ο ζωγράφος να μην ήρθε ποτέ στην Άρτα, αλλά να έστειλε από την Κεφαλονιά τις εικόνες που του παρήγγειλαν οι Άρτινοί. Το γεγονός όμως ότι αμέσως μετά αγιογράφησε το καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου στους Λυγκιάδες μας οδηγεί στην εικασία ότι ο ζωγράφος θα πρέπει να εργάστηκε στην Άρτα, όπου το έργο του έγινε γνωστό και ο ίδιος απέκτησε κάποια φήμη.

Το 1704/5 ο ζωγράφος αγιογραφεί το καθολικό του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Λυγκιάδες που βρίσκεται απέναντι από την πόλη των Ιωαννίνων. Τα Ιωάννινα γνωρίζουν την εποχή αυτή μεγάλη άνθηση, αφού αποτελούν το μεγάλο εμπορικό, οικονομικό και πνευματικό κέντρο της Ηπείρου<sup>38</sup>. Έχοντας ήδη ξεπεράσει τις

29. Βλ. Η εκκλησία κατά την Τουρκοκρατία (Α. Γλαβίνα), *Ηπειρος*, σ. 314.

30. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Οί ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτο ήμισυ του 16ου αιώνα οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 291-380. Αθ. Παλιούρας, Παραγωγή, χρήση και διακίνηση των εικόνων στην Κρήτη τον 16ο και 17ο αι., *Πεπραγμένα ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, σ. 410 κ.ε.

31. Για τη Σχολή Μανωλάκη βλ. Η Ήπειρος κατά τους νεότερους χρόνους (Ε. Νικολαΐδου), *Ηπειρος*, σ. 303.

32. Στην πόλη της Άρτας αγιογραφούνται αυτή την εποχή ο βυζαντινός ναός της Παρηγορήτισσας, ο ναός του Αγίου Βασιλείου, της Μεταμόρφωσης, του Αγίου Μάρκου κ.ά. Ανάλογη δραστηριότητα παρατηρείται και εκτός πόλεως, όπου αγιογραφούνται ο ναός του Αγίου Βασιλείου στη Γέφυρα, το καθολικό της μονής Κορωνησίας, το καθολικό της μονής Σέλτσου, καθώς και οι ναοί του Αγίου Γεωργίου και της Αγίας Παρασκευής στα Πιστιανά.

33. Καμαρούλιας, Η μονή Σέλτσου, *Μοναστήρια*, σ. 290 κ.ε.

34. Για το βυζαντινό ναό του Αγίου Βασιλείου στην πόλη της Άρτας και τις μεταβυζαντινές του τοιχογραφίες, βλ. Α.Κ. Ορλάνδος, Βυζαντινά μνημεία της Άρτης, *ΑΒΜΕ Β'* (1936), σ. 115 κ.ε. Παπαδοπούλου, ό.π. (υποσημ. 26), σ. 152. Ο ζωγράφος, το όνομα του οποίου αγνοούμε, είναι καλός καλλιτέχνης επηρεασμένος κυ-

ρίως από την ιταλική τέχνη. Σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις αντιγράφει θέματα από δυτικές χαλκογραφίες.

35. Μ. Παπαδάκη, Μια εικόνα του ζωγράφου Γ. Κλότζα με θέμα τη μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης, *Ηπειρωχρον* 26 (1984), σ. 147 κ.ε.

36. Ευαγγ. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, Άγνωστη εικόνα του Εμμ. Τζάνε και αντίγραφο της στην Άρτα, *ΑΑΑ XIV* (1981), σ. 234-246.

37. Πρόκειται για την εικόνα του ένθρονου Χριστού στο τέμπλο του ναού του Αγίου Βασιλείου και τη δεσποτική εικόνα με το ίδιο θέμα στο ναό της Αγίας Θεοδώρας. Για την εικόνα του Αγίου Βασιλείου, βλ. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, ό.π., σ. 243 κ.ε. Η εικόνα στο τέμπλο της Αγίας Θεοδώρας συντηρήθηκε πρόσφατα στα εργαστήρια της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, όπου διαπιστώθηκε ότι πρόκειται για πιστό αντίγραφο της εικόνας του Τζάνε.

38. Γ. Κουρμαντζής, Από τη βυζαντινή στην οθωμανική πόλη, 15ος-18ος αι., *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, «Ηπειρος, Κοινωνία-Οικονομία»*, Πάρινα 1987, σ. 21-22. Το ότι τα Ιωάννινα ήταν μια πολυάνθρωπη πόλη με μεγάλη εμπορική κίνηση πιστοποιείται και από τις περιγραφές των περιηγητών της εποχής, βλ. J. Spon - G. Wheeler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676*, Lyon MDCLXXVII, A, σ. 140. Επίσης, για τον ανερχόμενο θεσμό των Γιαννιώτικων συντεχνιών βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Οι συντεχνίες στα Γιάννινα κατά τον 19ο και στις αρχές του 20ού αι.*, Ιωάννινα 1988.

τραγικές επιπτώσεις της εξέγερσης του Διονυσίου (1611)<sup>39</sup> και ουσιαστικά αμέτοχη στα επαναστατικά κινήματα εναντίον των Τούρκων<sup>40</sup>, η πόλη επεκτείνεται και αναδιοργανώνεται ριζικά, τόσο σε επίπεδο σχέσεων εξουσίας, όσο και σε επίπεδο κοινωνικής διαστρωμάτωσης, ενώ παράλληλα αναπτύσσει έντονη εμπορική και βιοτεχνική δραστηριότητα<sup>41</sup>. Από τα μέσα του 17ου αιώνα λειτουργούν εδώ και στις γύρω περιοχές σχολές, όπου δίδαξαν σπουδαίοι λόγιοι<sup>42</sup>, ενώ παράλληλα παρατηρείται ένας οικοδομικός πυρετός στην κοσμική και την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική<sup>43</sup>. Στο χώρο της μνημειακής ζωγραφικής το 17ο αιώνα και στις αρχές του 18ου επικρατεί η καλλιτεχνική παράδοση των ομάδων μετακινούμενων ζωγράφων, καμιά όμως από αυτές δεν προέρχεται από την περιοχή των Ιωαννίνων<sup>44</sup>.

Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου στους Λυγκιάδες<sup>45</sup> ιδρύθηκε το 1681 από το λόγιο Βησσαρίωνα Μακρή<sup>46</sup>, μια σημαντική προσωπικότητα, ο οποίος την ίδια εποχή διηύθυνε παράλληλα και τη σχολή Μάνου Γκιούμα στα Ιωάννινα. Η μονή ξανακτίστηκε από τον Παΐσιο τον Μικρό<sup>47</sup> το 1704-1705. Δυστυχώς η μονή δεν σώζεται σήμερα, αφού καταστράφηκε το 1899 για να κτιστεί ο ενοριακός ομώνυμος ναός. Έτσι σήμερα ελάχιστα στοιχεία γνωρίζουμε γι' αυτή.

39. Βλ. Η Ήπειρος κατά τους νεώτερους χρόνους, *Ήπειρος*, σ. 245 κ.ε. *ΙΕΕ Ι*, Αθήνα 1974, σ. 328.

40. Για τα επαναστατικά κινήματα στο Σούλι και τις γύρω περιοχές, βλ. Η Ήπειρος κατά τους νεώτερους χρόνους, *Ήπειρος*, σ. 244 κ.ε.

41. *Πάπυρος - Λαρούς, Μπριτάνικα* 31, 1988, λ. Ιωάννινα. Ιστορία των Ιωαννίνων (Α. Βρανούσης).

42. Για την παιδεία στα Ιωάννινα βλ. Φ. Οικονόμου, *Τά σχολεία της έναίας Ήπειρου στους χρόνους της Τουρκοκρατίας*, Αθήνα 1987.

43. Δ. Κωνσταντίνος, Ήπειρος. Η αρχαιολογική έρευνα για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, *Ήπειρος* 30 (1992), σ. 74.

44. Οι ομάδες των ζωγράφων προέρχονταν κατά κανόνα από την ύπαιθρο και οι κυριότερες ήταν οι εξής: οι Καπεσοβίτες, οι Χιοναδίτες, οι Καλαρρυντινοί, οι Ζαγορίσιοι (Άνω Πεδινά) και οι ζωγράφοι από την Κορυτιανή και το Φορτόσι Κατσανοχωρίων. Επίσης υπήρχαν μικρότερες συγκροτημένες ομάδες από το Μέτσοβο, το Τσεπέλοβο, τη Σαμαρίνα και άλλες περιοχές, βλ. Δ. Κωνσταντίνος, Ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία, *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, «Ήπειρος, Κοινωνία-Οικονομία»*, Γιάννινα 1987, σ. 241 κ.ε.

45. Το μοναστήρι υπέστη καταστροφές από τους Τούρκους, αλλά ξανακτίστηκε από τον Βησσαρίωνα Μακρή λίγο αργότερα και ανακαινίστηκε στις αρχές του 18ου αιώνα από τον Παΐσιο τον Μικρό, επίσης σημαντικό λόγιο και συγγραφέα πολλών βιβλίων. Λίγα χρόνια αργότερα η μονή καταστράφηκε ολοσχερώς από τους Τούρκους και ανοικοδομήθηκε εκ νέου το 1705, βλ. Καμαρούλιας,

Η χαμένη σήμερα επιγραφή του καθολικού, από την οποία αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για το ζωγράφο, διασώθηκε μεταγραμμένη<sup>48</sup>. Από αυτή πληροφορούμεθα ότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Νομικού δεν περιοριζόταν μόνο στην αιογραφία φορητών εικόνων, αλλά επεκτεινόταν και στην τοιχογραφία. Φαίνεται λοιπόν ότι ο Παΐσιος προσκάλεσε τον Νομικό να αιογραφήσει το νέο καθολικό, έχοντας υπόψη του τη φήμη του ζωγράφου, αποκλείοντας έτσι τις διάφορες ομάδες ζωγράφων, που την εποχή αυτή εργάζονταν στην περιοχή γύρω από τα Ιωάννινα.

Το 1705 ο Νομικός υπογράφει τη δεσποτική εικόνα του Χριστού στο τέμπλο του καθολικού της μονής Βύλιζας Ματσουκίου<sup>49</sup>, στην περιοχή των Τζουμέρκων. Στον ίδιο αποδίδεται και η δεσποτική εικόνα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας<sup>50</sup>. Μετά τη Βύλιζα τα ίχνη του Νομικού χάνονται. Η τελευταία, ανεπιβεβαίωτη, πληροφορία για το ζωγράφο είναι, όπως ήδη αναφέραμε, του Ζώη, ότι πιθανώς πέθανε το 1712.

### Τα έργα του Γεωργίου Νομικού

Τα σωζόμενα έργα του Νομικού είναι τα εξής: Η εικόνα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, του 1680, που βρισκε-

ό.π. (υποσημ. 6), σ. 394 κ.ε.

46. Για τον Βησσαρίωνα Μακρή βλ. Ευαγγ. Σαβράμη, 'Ο Βησσαρίων Μακρής, *Ήπειρος* 5 (1930), σ. 30 κ.ε.

47. Ευλ. Κουρίλιας, Παΐσιος Μικρός, ὁ ἐξ Ἰωαννίνων, *Ήπειρος* 1 (1954), σ. 657-671.

48. Χ. Σούλης, Ἐπιγραφαὶ καὶ ἐνθυμήσεις ἡπειρωτικαί, *Ήπειρος* 9 (1934), σ. 93, αριθ. 37. Ο Σούλης αναφέρει ότι η επιγραφή βρισκόταν στο υπέρθυρο του ναού και την αντέγραψε ο πατέρας του, που ήταν τότε δάσκαλος στους Λυγκιάδες. Παραθέτουμε εδώ την επιγραφή, όπως δημοσιεύεται: *Ἐν τῷ ὑπερμάχῳ εὐσεβῶν βασιλέων καὶ ἀσθενοῦντων ἰατρῶν, ὑπερασπιστῆ πτωχῶν καὶ αἰχμαλώτων ἐλευθερωτῆ Γεωργίῳ τροπαιοφόρῳ. Ἀνοίγῃ σοι ναὸν εἰς δόξαν μὲν τοῦ Κυρίου τιμῆν δὲ σοῦ καὶ μνήμην ἐπὶ Κυρίου Κλήμεντος τοῦ Πανιερωτάτου καὶ λογιωτάτου Μητροπολίτου Ἰωαννίνων, πρότερον μὲν ὁ διδάσκαλος Βησσαρίων ὁ Μακρῆς, ὕστερον δὲ ὁ οἰκέτης ἐκεῖνον Παΐσιος ὁ Μικρός, οὗ συνδρομῆ Θεοῦ δὲ συνεργούντος ἱστορήθη ὁ θεῖος οὗτος ναὸς διὰ χειρὸς Γεωργίου Νομικοῦ Κρητός. Ἐν ἔτει σωτηρίῳ, ἀφ' ἐκείνου μηνὸς Ἰανουαρίου.*

49. Το καθολικό, μονόκλητη βασιλική με νάρθηκα και εξωνάρθηκα, είναι αφιερωμένο στον Ευαγγελισμό. Οι αιογραφίες του χρονολογούνται στο 1797, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά, σ. 469. Στο καθολικό, αλλά και στο γειτονικό παρεκκλήσιο του Προδρόμου, υπάρχουν επίσης εικόνες επτανησιακών εργαστήριων και κρητικής τέχνης.

50. Για τις εικόνες βλ. τον κατάλογο που ακολουθεί.

ται στο Μουσείο Μπενάκη, το βημόθυρο στο τέμπλο του Αγίου Μερκουρίου στην Άρτα, οι εικόνες του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη μονή Κάτω Παναγιάς και της Πεντηκοστής στη μονή Φανερωμένης, επίσης στην Άρτα, και του ένθρονου Παντοκράτορα<sup>51</sup> στη Βλαχέρνα της Άρτας. Τα τρία τουλάχιστον από τα τέσσερα έργα του Νομικού που βρίσκονται στην Άρτα χρονολογούνται στο 1699. Επίσης, έργα του είναι οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη μονή της Βύλιζας στο Ματσούκι του νομού Ιωαννίνων (1705).

Στα απολεσθέντα έργα του συγκαταλέγονται η εικόνα της Γέννησης στο ναό Φανερωμένης στην Κεφαλονιά, του 1676<sup>52</sup>, η εικόνα<sup>53</sup> με το ίδιο θέμα από το ναό της Παναγίας «της Δάφνης» στην Άρτα<sup>54</sup>, του 1699, και οι τοιχογραφίες του καθολικού του Αγίου Γεωργίου Λυγκιάδων, του 1704-1705.

Από το σωζόμενο έργο του ζωγράφου και από τις λιγοστές μαρτυρίες προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα. Ο Νομικός πιθανώς μαθήτευσε στην Κρήτη ή στα Επτάνησα κοντά σε αγιογράφους που κατείχαν την τέχνη της κρητικής σχολής. Αλλά και ως αυτόνομος αγιογράφος ο Νομικός ταξίδεψε σε διάφορες περιοχές και είχε την ευκαιρία να δει έργα μεγάλων καλλιτεχνών και να εμπνευστεί από αυτά<sup>55</sup>. Ιδιαίτερα επισημαίνεται η σχέση του με το έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

Γνώστης, επομένως, διαφόρων προτύπων αποκτά ένα πολύ καλό επίπεδο και την ικανότητα να φιλοτεχνεί τοιχογραφίες και φορητές εικόνες. Συνεπής στην τάση της εποχής του, που ευνοεί τη συνύπαρξη συντηρητικών και ανανεωτικών τάσεων<sup>56</sup>, υιοθετεί μια διάθεση εκλεκτισμού, την οποία βλέπουμε σε όλα του τα έργα. Όπως και πολλοί σύγχρονοί του ζωγράφοι έχει την ευ-

χέρεια να ζωγραφίζει με την παραδοσιακή τεχνοτροπία και να προσθέτει εμβόλιμα δυτικά στοιχεία, χωρίς να απομακρύνεται από τις αρχές της κρητικής τέχνης. Εντυπωσιακή είναι η χρωματική ποικιλία των παραστάσεων, που δηλώνεται περισσότερο στην απόδοση των φτερών του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και στην παράσταση της Πεντηκοστής. Στοιχεία μετριότερης καλλιτεχνικής ποιότητας δεν λείπουν από το έργο του, όπως είναι λόγου χάρι η ασάφεια του σχεδίου σε μερικά σημεία (περιγράμματα μορφής Προδρόμου), η τυποποίηση και η ξηρότητα με την οποία αποδίδει ορισμένα χαρακτηριστικά: για το λόγο αυτό είναι δύσκολο να μιλήσουμε για ομοιομορφία ή σταθερότητα στο σύνολο του έργου του. Παρά την ανομοιομορφία αυτή ο Νομικός θεωρείται καλός ζωγράφος και η αξία του καταφαίνεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι ήταν εβραίος που έγινε χριστιανός και επομένως σπούδασε τη ζωγραφική τέχνη όψιμα.

Από τις εικόνες του φαίνεται ότι ο Νομικός θαύμαζε το έργο του Τζάνε<sup>57</sup> και ακολούθησε τα πρότυπά του. Η σταθερότητα του ύφους, η καινοτόμος διάθεση και η μεγάλη δημοτικότητα που χαρακτήριζε το έργο του Τζάνε, φαίνεται ότι λειτούργησε ελκυστικά για τον Νομικό, ο οποίος φρόντιζε να αντλεί από το μεγάλο ζωγράφο τα στοιχεία εκείνα που περισσότερο του ταίριαζαν, είτε αυτά είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του (στέρα δομημένο και ακριβές σχέδιο, πλάσιμο μορφών με πολλά φώτα και πλαστικότητα) είτε είναι οι επιλογές που έκανε από την πλούσια εικονογραφική παράδοση (βυζαντινά πρότυπα 14ου και 15ου αιώνα και ιταλικά της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης). Τέλος, ο Νομικός, εκτός από την ενσωμάτωση αυτών των δανείων διακρίθηκε και για την ικανότητα να δημι-

51. Πρόκειται για την εικόνα στον επισκοπικό θρόνο του ναού. Η εικόνα φέρει επιζωγραφήσεις του 19ου αιώνα, οι οποίες στο κατώτερο σημείο της έχουν απολεπιστεί και διακρίνεται η υπογραφή του Νομικού και η χρονολογία *ΑΧΝΗ* (1658). Η εικόνα δεν έχει συντηρηθεί και συνεπώς δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την ορθότητα ανάγνωσης της επιγραφής. Πάντως, εάν αποδειχθεί ότι η εικόνα του Χριστού στη Βλαχέρνα χρονολογείται στο 1658, ενδεχομένως να αλλάξουν πολλά στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Νομικού.

52. Βλ. υποσημ. 3.

53. Η εικόνα σωζόταν έως και το 1898, όταν την είδε ο Γ. Λαμπάκης στην περιοδεία που έκανε στα μνημεία της Άρτας. Σύμφωνα με τον Λαμπάκη η εικόνα έφερε τις επιγραφές: *Εἰς χάριν εὐλαβείας Νικολάου και Χειρ Γεωργίου Νομικοῦ, ἔτει ἀπὸ Γενήσεως*

*Χ(ριστο)ῦ, ἀγηθ*, βλ. Γ. Λαμπάκης, *Περιηγήσεις ἡμῶν ἀνά τὴν Ἑλλάδα*, ΔΧΑΕ, περ. Α', τχ. Γον (1903), σ. 89. Ατυχῶς παρὰ τὴ σχετικὴ ἔρευνα δὲν στάθηκε δυνατόν νὰ ἐντοπίσουμε τὴν εἰκόνα.

54. Πὰ τὸ ναῖσκο τῆς Παναγίας «τῆς Δάφνης» βλ. Ξενοπούλου, ὀ.π. (υποσημ. 28), σ. 138. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά, σ. 231.

55. Στὴν Κρήτη τὸ 17ο αἰῶνα δρουν γνωστοὶ αγιογράφοι, ὅπως ὁ Ἱερεμίας Παλλαδάς, ὁ Φραγκίσκος Καβερετζάς, ὁ Εμμανουήλ Λαμπάρδος, ὁ Φιλόθεος Σκούφος, ὁ Θεόδωρος Πουλᾶκης κ.ά., τοὺς ὁποίους συναντοῦμε ἀργότερα στὴ Ζάκυνθο, τὴν Κέρκυρα, τὴν Κεφαλονιά καὶ τὴν Ἠπειρο.

56. Βοκοτόπουλος, ὀ.π. (υποσημ. 17), σ. 103.

57. Πὰ τὸ ἔργο του Τζάνε βλ. Ν. Δρανδάκης, *Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουναλιῆς*, Αθήνα 1962. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 408-423.

ουργεί νέα εικονογραφικά στοιχεία, όπως στην παράσταση της Πεντηκοστής.

### 1. Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα

Η εικόνα (Εικ. 1) βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη, έχει διαστάσεις 1,255×0,60 μ. και φέρει αριθμό καταγραφής 8250. Η Θεοτόκος εικονίζεται βρεφοκρατούσα, καθισμένη σε πολυτελή ξυλόγλυπτο θρόνο. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατεί κλειστό ειλητήριο που το στηρίζει στο αντίστοιχο γόνατο. Κάθεται σχεδόν μετωπικός στο δεξί πόδι της μητέρας του και φορεί χιτώνα και ανοιχτόχρωμο μάτιο, καταστόλιστο με χρυσοκονδυλιές. Φέρει χρυσό φωτοστέφανο που κοσμείται με τα αποκαλυπτικά γράμματα *Ο ΩΝ* και στικτά άνθη, ενώ ο φωτοστέφανος της Παναγίας φέρει πλούσιο στικτό φυτικό διάκοσμο.

Ο θρόνος στον οποίο κάθεται η Παναγία είναι ξύλινος με κουπαστή τριπλής καμπυλότητας, που απολήγει σε μικρά επίμηλα και σε δύο ανθεμωτά ακρωτήρια. Η ράχη φέρει φυτικά κοσμήματα σχηματοποιημένα και στα στηρίγματα υπάρχουν λεοντοκεφαλές αντί κιονοκράνων. Πλούσιες χρυσοκονδυλιές φωτίζουν το θρόνο και το υποπόδιο, και γίνεται προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του θρόνου.

Η Παναγία εικονίζεται μετωπική και ακουμπά το δεξί της χέρι προστατευτικά στον ώμο του Χριστού, ενώ το άλλο χέρι πέφτει ελεύθερα στην άκρη του ποδιού του. Φορεί χιτώνα και κροσσωτό μαφόριο, το οποίο αναδιπλώνεται στα δεξιά της σχηματίζοντας γραμμικές πτυχώσεις. Η μορφή της πλάθεται με σταρένιο σάρκωμα και φωτίζεται με λευκές, παράλληλες γραμμές που εκτείνονται σε πλατιές επιφάνειες. Τα χαρακτηριστικά της, όπως και του Χριστού, είναι ευγενικά, καλοσχεδιασμένα και τονίζονται με σκιές γύρω από το λαιμό και τη μύτη. Στο επάνω μέρος, δεξιά και αριστερά, εικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ σεβίζοντες. Λίγο πιο κάτω μόλις διακρίνεται η επιγραφή: *Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ*.

Στην κάτω αριστερή πλευρά της εικόνας διαβάζουμε: *ΔΕΗΣΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΟΝΤΟΜΙΧΑΛΟΥ, αχπ' μαγιού α*, και δίπλα: *ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΟΜΙΚΟΥ*.

Ο Νομικός ακολουθεί εδώ έναν πολύ γνωστό και καθιερωμένο από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα τύπο της Παναγίας βρεφοκρατούσας, όπως αυτός διαμορφώθηκε από τον Ρίτσο με την επωνομασία *Παντάνασσα*<sup>58</sup>. Πρόκειται για έναν πολύ αγαπητό εικονογραφικό τύπο, ο οποίος συναντάται σε πολυάριθμα παραδείγματα και αναπαράγεται –άλλοτε πιστά, άλλοτε με παραλλαγές και με διάφορες επωνυμίες– μέχρι το 18ο αιώνα<sup>59</sup>.

Η εικόνα του Νομικού αποτελεί ένα από τα καλύτερα ποιοτικά αντίγραφα του 17ου αιώνα, όπου τηρούνται πιστά τα στοιχεία της αυστηρής κρητικής τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, το έργο που εξετάζουμε παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με μια εικόνα από το ναό του Αγίου Αντωνίου στην Κέρκυρα, στην οποία εικονίζεται η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα, με την επωνυμία *Κυρία τῶν Ἀγγέλων*<sup>60</sup>. Το έργο αυτό, άγνωστου αγιογράφου, χρονολογείται γύρω στο 1500 και είναι πανομοιότυπο με την εικόνα του Νομικού, με τη διαφορά ότι εμπλουτίζεται με τις μορφές τεσσάρων προφητών<sup>61</sup>. Ομοιότητες παρουσιάζει επίσης η εικόνα του Νομικού και με άλλη μία εικόνα στο Μουσείο Ερμιτάζ, του 15ου αιώνα, με την ίδια επωνυμία, η οποία αποδίδεται σε εργαστήριο του κύκλου του Ρίτσου<sup>62</sup>.

Αναλογίες μπορούν να αναζητηθούν και σε άλλα, σύγχρονα περίπου έργα, όπως είναι η Παναγία, έργο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (;) στην Πάτμο<sup>63</sup>, η Παναγία, έργο άγνωστου αγιογράφου, επίσης στην Πάτμο<sup>64</sup> και η Παναγία *Ἡ πάντων ἐλπίς* από το ναό του Αγίου Ιωάννη Τράφου Ζακύνθου<sup>65</sup>.

### 2. Βημόθυρο

Βρίσκεται προσαρμοσμένο στο νεότερο τέμπλο του ναού του Αγίου Μερκουρίου στην Άρτα<sup>66</sup> και έχει διαστάσεις 1,44×0,96×0,03 μ. (Εικ. 2). Πρόκειται για ένα αξιό-

58. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1977, σ. 61, πίν. 12. Ο θρόνος της Παναγίας του Νομικού είναι πανομοιότυπος με το θρόνο του Χριστού σε εικόνα του Ρίτσου στην Πάτμο, ο οποίος εντάσσεται στην παράδοση της παλαιολόγιας τέχνης και αποδίδει με συμβατικό τρόπο την τρίτη διάσταση, Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 59.

59. Βοκοτόπουλος, *ό.π.* (υποσημ. 17), σ. 25, όπου και τα σχετικά παραδείγματα.

60. Την έντονη ομοιότητα ανάμεσα στα δύο έργα σημειώνει και ο Π. Βοκοτόπουλος στη δημοσίευση της εικόνας της Κέρκυρας,

*ό.π.* (υποσημ. 17), σ. 24-26, υποσημ. 8, πίν. 15.

61. Η εν λόγω εικόνα της Κέρκυρας πριν από τη συντήρησή της είχε αποδοθεί λανθασμένα στον Τζάνε, βλ. Βοκοτόπουλος, *ό.π.* (υποσημ. 17), σ. 26.

62. *Εικόνες κρητικῆς τέχνης*, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, σ. 330-331, εικ. 2 (Υ. Piatnitsky).

63. Χατζηδάκης, *ό.π.* (υποσημ. 58), σ. 141, πίν. 150.

64. *Ο.π.*, σ. 151, αριθ. 117, πίν. 164.

65. Μυλωνά, *ό.π.* (υποσημ. 15), σ. 244-245.

66. Πρόκειται για τον παλαιό μητροπολιτικό ναό της Άρτας. Για το



Εικ. 1. Αθήνα. Μουσείο Μπενάκη. Ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα.

λογο έργο του Νομικού, με περίτεχνη ξυλόγλυπτη διακόσμηση<sup>67</sup>. Το επάνω μέρος σχηματίζει τοξωτή κορυφή διπλής καμπυλότητας, με οξυκόρυφη απόληξη (υστερογοθικά χαρακτηριστικά)<sup>68</sup>. Περίτεχνο αυτό ξυλο ανάγλυφο πλαίσιο ακολουθεί το κυματιστό περίγραμμα και τις πλευρές του διαχώρου με την παράσταση του Ευαγγελισμού που εικονίζεται στο επάνω μέρος. Στο κατώτερο τμήμα σχηματίζονται διπλά τόξα, που πατούν σε ξυλόγλυπτα στριφτά κολωνάκια με κιονόκρανα. Επάνω από τα τόξα διαμορφώνονται τριγωνικές αετωματικές στέψεις. Περίτεχνα είναι επίσης διακοσμημένες και οι δύο πλατιές ταινίες που υπάρχουν στις δύο κάθετες εξωτερικές πλευρές των φύλλων του βημοθύρου και οι οποίες καταλήγουν στο επάνω μέρος σε δύο ολόγλυφα πτηνά που ραμφίζουν καρπό.

Τα ξυλόγλυπτα διακοσμητικά του βημοθύρου έχουν αποδοθεί σε χαμηλό ανάγλυφο, είναι χρυσά και προβάλλουν σε κάμπο με κόκκινο και γαλάζιο χρώμα. Το αξονικό αρμοκάλυπτρο, με ανάγλυφη επίσης διακόσμηση, έχει χάσει την κορυφή του, που πιθανώς ήταν ολόγλυφη.

Τα ξυλόγλυπτα στο βημόθυρο πλαισιώνουν τις παραστάσεις του Ευαγγελισμού και τις μορφές τεσσάρων ιεραρχών στο κάτω τμήμα. Στο επάνω μέρος, στο δεξί φύλλο εικονίζεται η Παναγία όρθια, μπροστά σε χρυσό κάθισμα με ενσωματωμένο αναλόγιο που διακοσμείται με ανάγλυφη αγγελική μορφή σε μονοχρωμία (Εικ. 4). Πίσω της υπάρχει οικοδόμημα αναγεννησιακού τύπου, από τη στέγη του οποίου πέφτει κόκκινο ύφασμα. Από ένα μικρό παράθυρο ξεπροβάλλει η μορφή του Ιωσήφ. Στο αριστερό φύλλο ο αρχάγγελος Γαβριήλ, σε διασκελισμό, κατευθύνεται προς την Παναγία, απλώνοντας το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας, ενώ με το αριστερό κρατεί τρεις κρίνους (Εικ. 3). Χαρακτηριστικό είναι το σκηνικό πλαίσιο της παράστασης με τα αναγεννησιακά κτίρια. Ανάμεσα στα δύο κτίρια υπάρχει κιονοστήρικτη στοά με εξώστη, πίσω από τον οποίο διακρίνεται συστάδα δένδρων, που έχουν αποδοθεί φυσιοκρατικά.

Επάνω από τα οικοδομήματα που πλαισιώνουν τις μορφές του αγγέλου και της Παναγίας εικονίζονται στηθαίοι οι προφήτες Δαβίδ και Σολομών που κρατούν ειλητάρια. Πιο ψηλά, στην οξυκόρυφη απόληξη των φύλλων, εικονίζονται στηθαίοι άγγελοι σε νεφελώματα. Ο κάμπος πίσω από αυτά είναι χρυσός, όπου υπάρχει η επιγραφή: *Ο ΕΥΑΓΓ(Ε)ΛΙΣ(Μ)ΟΣ*. Μία άλλη επιγραφή διακρίνεται στο αβακωτό δάπεδο κάτω από τα πόδια του αγγέλου: *ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΟΜΙΚΟΥ ΕΤΕΙ ΑΠΟ ΧΙΠΙΣΤΟΙΥ ΓΕΝ/ΝΗΣΕΩΣ ΑΧΨΘ*.

Η παράσταση του Ευαγγελισμού εντοπίζεται σε βημόθυρο τουλάχιστον από τον 11ο αιώνα<sup>69</sup> και έχει συμβολική σημασία που σχετίζεται με το δόγμα της Ενσάρκωσης του Χριστού<sup>70</sup>. Η σκηνή αναφέρεται συμβολικά στην Παναγία, η οποία στην υμνογραφία χαρακτηρίζεται ως Πύλη, μέσα από την οποία έγινε η θεία Ενσάρκωση. Πα τον ίδιο λόγο συναντούμε συχνά την παράσταση του Ευαγγελισμού κοντά στις θύρες ναών. Οι δύο προφήτες Δαβίδ και Σολομών είναι το εικονογραφικό συμπλήρωμα του Ευαγγελισμού, μολονότι η μορφή του Σολομώντος αντικατέστησε τη μορφή του προφήτη Ησαΐα, τον οποίο προτείνει η *Ερμηνεία*, γιατί αυτός μίλησε στις προφητείες του για τη θεία Ενσάρκωση<sup>71</sup>.

Η παράσταση του Ευαγγελισμού στο βημόθυρο που εξετάζουμε παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την ίδια παράσταση στην εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στη μονή Παλιουρής κοντά στα Ιωάννινα<sup>72</sup> (1678), με τη διαφορά ότι η παράσταση του Νομικού εμπλουτίζεται με περισσότερα αναγεννησιακά στοιχεία. Δυτικά στοιχεία είναι επίσης ενσωματωμένα και στις μορφές των τεσσάρων ιεραρχών που εικονίζονται στο κάτω μέρος του βημοθύρου ανάμεσα στα τόξα. Οι ιεράρχες φορούν πλούσια διακοσμημένα άμφια, που έρχονται σε αντίθεση με τις αυστηρές μορφές τους.

Το βημόθυρο έχει αρκετά χαρακτηριστικά και την ίδια περίπου δομή (μολονότι πιο πλούσια διακοσμημένο) με αντίστοιχα έργα κρητικής τέχνης, όπως το τμήμα βημο-

ναό βλ. Α. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Β'* (1936), σ. 176-177. Ο ναός του Αγίου Μερκουρίου κτίστηκε το 1800 και προφανώς το βημόθυρο προέρχεται από τον παλαιότερο ναό που βρισκόταν στην ίδια θέση.

67. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 34 (1979), Χρονικά, σ. 256.

68. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αριθ. 38, σ. 87-88.

69. Ό.π., σ. 62, αριθ. 11. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1916.

70. Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο T. 737 του Βυζαντινού Μου-

σειού, *ΑΑΑ* XVII (1984), σ. 43-72.

71. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπό Ἀθ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909, σ. 218 (στο εξής: *Ερμηνεία*).

72. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 31 (1976), Χρονικά, σ. 226. Η εικόνα αυτή επαναλαμβάνει τη σύνθεση της εικόνας του Ευαγγελισμού του Βερολίνου, που ο ίδιος ζωγράφος είχε δημιουργήσει το 1640, βλ. Ν. Δρανδάκης, Συμπληρωματικά στον Εμμανουήλ Τζάνε, *Θησαυρίσματα* 11 (1974) σ. 43-44, πίν. Δ, εικ. 3.



Εικ. 2. Άρτα. Ναός Αγίου Μερκουρίου. Βημόθυρο.



Εικ. 3-4. Άρτα. Ναός Αγίου Μερκουρίου. Βημόθυρο. Λεπτομέρειες από την παράσταση του Ευαγγελισμού.

θύρου του 1480-1500, που βρίσκεται στο ναό του Χριστού στη Χώρα της Πάτμου<sup>73</sup>. Είναι γνωστό ότι πολλά έργα ξυλογλυπτικής μεταφέρθηκαν λίγο πριν και μετά τη μετανάστευση των Κρητών στα Επτάνησα, όπου και επηρέασαν βαθιά την ντόπια καλλιτεχνική παραγωγή<sup>74</sup>. Με δεδομένη λοιπόν αυτή την επιρροή, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το βημόθυρο του Αγίου Μερκουρίου αποτελεί έργο δημιουργικής συγχώνευσης των στοιχείων της ντόπιας και της επείσακτης παράδοσης, που

ο Νομικός είδε ζώντας αρχικά στη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά και υλοποίησε αργότερα στην Άρτα. Φαίνεται δε ότι αποτέλεσε πρότυπο για άλλα έργα σύγχρονα ή λίγο μεταγενέστερα στην πόλη της Άρτας, όπως διαπιστώνεται από δύο βημόθυρα<sup>75</sup> που βρίσκονται στη συλλογή του ναού της Παρηγορήτισσας και τα οποία παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες ως προς το σχήμα αλλά και την απόδοση των παραστάσεων.

73. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 58), σ. 87-88. Επίσης για την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αιώνα, βλ. Μ. Καζανάκη, Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αι. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642), *Θησαυρίσματα* 11 (1974), σ. 251-283, όπου μέσα από αρχαιολογικά υλικά προκύπτει ότι η Κρήτη ήταν κέντρο εξαγωγής ξυλογλύπτων σε όλη τη χριστιανική Ανατολή

και ότι οι ξυλογλύπτες ήταν ενημερωμένοι για τις εξελίξεις της δυτικής τέχνης.

74. Μοσχόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 222 κ.ε.

75. Στα βημόθυρα της Αρχαιολογικής Συλλογής της Παρηγορήτισσας έχει προστεθεί επάνω από το τόξο ένα επιπλέον ξυλόγλυπτο τμήμα, βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 33 (1978), Χρονικά, σ.

### 3. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

Η εικόνα έχει διαστάσεις 0,85×0,61×0,02 μ. και ανήκει στη συλλογή εικόνων της μονής της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα<sup>76</sup>. Σύμφωνα με την επιγραφή που φέρει χρονολογείται στο 1699 και έγινε το ίδιο έτος με το βημόθυρο του Αγίου Μερκουρίου.

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 5) εικονίζεται φτερωτός, σε στάση μετωπική<sup>77</sup>. Υψώνει το δεξί του χέρι σε ευλογία, ενώ με το αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή: *ΜΕΤΑ/ΝΟΕΙΤΕ / ΗΓΓΙΚΕ / ΓΑΡ Η ΒΑ/ΚΙΛΕΙΑ / ΤΩΝ ΟΥΡΑ/ΝΩΝ*. Με το ίδιο χέρι κρατεί λεπτή ράβδο που απολήγει σε φυλλοφόρο σταυρό, με σταυρόσχημες κεραίες. Ο άγιος φορεί βαθυγάλανη μηλωτή και πράσινο λαδί ιμάτιο, η μία άκρη του οποίου καλύπτει το δεξί του χέρι. Πυκνή κόμη πλαισιώνει το ασκητικό πρόσωπο και πέφτει με βοστρύχους στους ώμους. Η πτυχολογία του ιματίου είναι ιδιαίτερα τονισμένη. Μικρές πυκνές πτυχώσεις με μεγάλα φωτεινά επίπεδα έχουν αποδοθεί στο τμήμα του ιματίου που καλύπτει το δεξιό μηρό και το μέρος του αριστερού κορμού. Τα γυμνά μέρη της μορφής πλάθονται πιο μαλακά, με προπλασμούς λαδοκάστανους και σαρκώματα ρόδινα, με μια αίσθηση πλαστικότητας φυσιοκρατικής, που έρχεται σε αντίθεση με τις σκληρές γραμμές του ιματίου.

Τον Πρόδρομο πλαισιώνει στο κάτω μέρος της εικόνας τοπίο με απότομα βουνά, οι πλαγιές των οποίων διαρθρώνονται με πολλά επίπεδα. Κοντά στα πόδια του και στη ρίζα του βουνού εικονίζεται δένδρο με την αξίνα και δίπλα η επιγραφή: *ΧΕΙΡ ΓΕΩΡ/ΓΙΟΥ ΝΟΜΙΚ/ΟΥ ΕΤΕΙ από Χ(ριστο)ῦ Γεννήσεως / ΑΧΨΘ*.

Στην αριστερή άκρη της εικόνας είναι ζωγραφισμένος ο κάνθαρος με το κομμένο κεφάλι του αγίου, που παρπέμπει στην εορτή της Εύρεσης της κεφαλής του Προ-

δρόμου<sup>78</sup>. Το πρόσωπο έχει αποδοθεί με πράσινη ώχρα, ώστε να υποδηλώνεται η σκιά του θανάτου και παρπέμπει σε αναζητήσεις του ζωγράφου σε αντίστοιχα έργα της Δύσης. Το ίδιο ρεαλιστικά έχουν αποδοθεί και οι φτερούγες του αγίου, όπου υποδηλώνονται οι λεπτομέρειες των φτερών με χαρακτηριστική χρωματική ποικιλία (κόκκινο, ρόδινο, γαλάζιο κ.ά.). Ο φωτοστέφανος του αγίου είναι διάστικτος με φυτικό διάκοσμο. Παρόμοιο φωτοστέφανο έχει και η κομμένη κεφαλή.

Στο κάτω μέρος της εικόνας, ανάμεσα στα πόδια του Ιωάννη, η επιγραφή: *ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ / ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ*. Η σκηνή συμπληρώνεται από τη μορφή του Χριστού, η οποία προβάλλει επάνω αριστερά, μέσα σε σύννεφα.

Ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθεί εδώ ο Νομικός είναι του ολόσωμου Προδρόμου με φτερούγες<sup>79</sup>, ο οποίος εμφανίζεται την εποχή των Παλαιολόγων και συναντάται συχνά σε έργα της κρητικής τέχνης, αποτελώντας όμως μία όχι ιδιαίτερα προσηλωμένη παραλλαγή σε σχέση με τον τύπο του γυρισμένου προς τον Χριστό Προδρόμου<sup>80</sup>. Και στο έργο του αυτό ο Νομικός έχει χρησιμοποιήσει αρκετά δυτικά στοιχεία, όπως είναι οι έντονοι και ποικίλοι χρωματισμοί, το μαλακό και κάπως χαλαρό πλάσιμο του προσώπου, η σχολαστικότητα στην απόδοση των λεπτομερειών της μηλωτής και των φτερών, και η γενικότερη διακοσμητική διάθεση του έργου. Ωστόσο, όλα τα παραπάνω συνυπάρχουν διακριτικά με την κυρίαρχη τεχνοτροπία που είναι η βυζαντινή<sup>81</sup>.

### 4. Η Πεντηκοστή

Η εικόνα (Εικ. 6) φυλάσσεται σήμερα στη μονή Φανερωμένης στην Άρτα<sup>82</sup> και φέρει επιζωγραφήσεις σε ορισμένα σημεία. Η παράσταση περιβάλλεται από λεπτό

207. Για τους βασικούς τύπους, τη διακόσμηση και την εικονογραφία των βημόθυρων των τέμπλων της Ηπείρου την περίοδο που εξετάζουμε, βλ. Ε. Τσιρπανλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου-18ου αιώνα*, Αθήνα 1980, σ. 147-161.

76. Για τη μονή της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα, βλ. Α. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Β* (1936), σ. 70-87.

77. Η εικόνα είχε συντηρηθεί παλαιότερα στα εργαστήρια της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων από το συντηρητή Χρ. Αρχειμανδρίτη, βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 34 (1979), Χρονικά, σ. 256.

78. *Ερμηνεία*, σ. 177.

79. Γενικότερα για την απεικόνιση του Προδρόμου, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Une icône d'Angelos et l'iconographie de Saint Jean-*

Baptiste aile, *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, Βρυξέλλες 1978, σ. 121-144. Για τον τύπο του φτερωτού Προδρόμου, ο οποίος εμφανίζεται στα τέλη του 13ου αιώνα και διαδίδεται σε διάφορους τύπους και παραλλαγές στη μεταβυζαντινή τέχνη, βλ. Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998, σ. 11, υποσημ. 5.

80. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 17), σ. 123.

81. Στοιχεία, όπως η ανεμιζόμενη άκρη του ιματίου και η προοπτική βράχυνση του αριστερού χεριού, είναι χαρακτηριστικά παλαιολόγια προέλευσης, βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 483, αριθ. 126.

82. Για τη μονή βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά, σ. 231.



Εικ. 5. Αρτα. Μονή Κάτω Παναγιάς. Ο άγιος Ιωάννης ο Προδρομος.

κόκκινο πλάισιο. Οι δώδεκα απόστολοι είναι καθισμένοι σε ξύλινο ημικυκλικό έδρανο, συμμετρικά τοποθετημένοι σε δύο ομάδες δεξιά και αριστερά. Οι δύο κορυφαίοι Πέτρος και Παύλος εικονίζονται αντικριστά στο μέσον της ομήγυρης, ενώ οι υπόλοιποι είναι ζωγραφισμένοι σε διαφορετικές στάσεις και κινήσεις, δημιουργώντας την εντύπωση συζήτησης ή δέους απέναντι στο μεγαλειώδες γεγονός της επιφοίτησης, το οποίο συμβολίζουν οι πύρινες γλώσσες επάνω από τα κεφάλια τους<sup>83</sup>.

Οι απόστολοι κρατούν κλειστά ειλητάρια ή ευαγγέλια. Ανάμεσα στους κορυφαίους είναι τοποθετημένο ομοίωμα περικέντρου ναού. Μέσα από τα τοξωτά ανοίγματα του κτιρίου διακρίνεται το εσωτερικό ενός Ιερού Βήματος, όπου υπάρχει αγία Τράπεζα με κόκκινο κάλυμμα και ιερά σκεύη, και πίσω από αυτή κόκκινο πέτασμα.

Το έδρανο στο οποίο κάθονται οι απόστολοι είναι ξύλινο, με ψηλή ράχη και υποπόδιο. Κάτω από αυτό, σε περίτεχνο τόξο, προβάλλει μια μορφή με βασιλική περιβολή και στέμμα. Πρόκειται για την προσωποποίηση του Κόσμου, ο οποίος κρατεί ύφασμα με δώδεκα κλειστά ειλητάρια<sup>84</sup>.

Η σκηνή της Πεντηκοστής διαδραματίζεται μπροστά σε μνημειακό κιονοστήριχο κτίριο, με μπαρόκ κιονόκρανα<sup>85</sup>. Επάνω από την επίπεδη οροφή του υπάρχει κόκκινο ύφασμα. Ψηλά στο κέντρο ο Χριστός, μέσα σε νέφη, ευλογεί και με τα δύο χέρια, πλαισιωμένος από δύο αγγέλους και κεφαλές μικρών putti, ενώ στα πόδια του ζωγραφίζεται ένα χερουβείμ. Ολόκληρη η ουράνια εμφάνιση έχει ρομβοειδές σχήμα, από όπου ξεκινούν δώδεκα μικρές κόκκινες ακτίνες<sup>86</sup>.

Στο χρυσό βάθος, στο επάνω μέρος της εικόνας, υπάρχει η επιγραφή: *Η ΠΕΝΤΗ/ΚΟΣΤΗ*. Μία άλλη επιγραφή με το όνομα του δωρητή διακρίνεται μπροστά από τη μορφή του Κόσμου: *ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ...*, ενώ

δεξιότερα, με λευκά γράμματα, η επιγραφή με το όνομα του ζωγράφου: *ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ [ΝΟΜ]ΙΚΟΥ*.

Η εικόνα χαρακτηρίζεται από τη σωστά δομημένη παράσταση και την πολυχρωμία της. Το πλάσιμο των προσώπων είναι μαλακό με διαβαθμισμένους τόνους. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των αποστόλων είναι αρκετά εξατομικευμένα. Διαφοροποιούνται κάπως τα πρόσωπα των ηλικιωμένων, με πιο σκούρους προσπασμούς και σχηματοποιημένες ρυτίδες στο μέτωπο, ενώ παράλληλα ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποδώσει στα πρόσωπα έκφραση συναισθηματικής φόρτισης.

Η παράσταση είναι έντονα επηρεασμένη από την ιταλική τέχνη, όπως φαίνεται στην προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του οικοδομήματος, με τα μπαρόκ κιονόκρανα, το περίτεχνα διακοσμημένο τόξο του εδράνου, τη μαλακή πτυχολογία των ενδυμάτων κ.ά.

Ο Νομικός ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον εικονογραφικό τύπο της Πεντηκοστής, τον διανθίζει όμως με πολλά άλλα επιμέρους στοιχεία, για τα οποία θα γίνει εκτενέστερα λόγος παρακάτω. Η παράσταση της Πεντηκοστής, με τους αποστόλους καθισμένους ημικυκλικά και τη μορφή του Κόσμου στο κάτω μέρος, καθιερώθηκε κυρίως από τον 9ο αιώνα και επιβίωσε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, χωρίς πολλές μεταβολές<sup>87</sup>. Τον ίδιο τύπο επαναλαμβάνουν σε έργα τους και οι περισσότεροι εκπρόσωποι της κρητικής σχολής και οι συνεχιστές τους. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τις εικόνες της Πεντηκοστής στον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων στη Βενετία<sup>88</sup>, στο ναό της Ευαγγελίστριας στο κάστρο της Κεφαλονιάς<sup>89</sup>, και στη μονή Αρετίου Κρήτης<sup>90</sup>. Αντίθετα, σε αρκετά τοιχογραφημένα σύνολα της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, που χρονολογούνται στο 16ο αιώνα<sup>91</sup>, ο εικονογραφικός τύπος της Πεντηκοστής δια-

83. Για την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος βλ. *Πράξεις τῶν Αποστόλων*, β', 1-5.

84. Ακολουθείται πιστά η περιγραφή του Διονυσίου εκ Φουρνά, βλ. *Ερμηνεία*, σ. 113. Ωστόσο, σε επτανησιακές εικόνες κυρίως του 17ου-18ου αιώνα αντί για την προσωποποίηση του Κόσμου εικονίζεται ο προφήτης Ιωήλ, γιατί σε αυτόν αναφέρθηκε ο απόστολος Πέτρος στην ομιλία του προς το πλήθος την ημέρα της Πεντηκοστής, βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 17), σ. 166, εικ. 310.

85. Για τη σκηνή της Πεντηκοστής βλ. το σχετικό λήμμα στη *ΘΗΕ*, 10, Αθήναι 1967, σ. 285-289. Επίσης *LChri* 1971, στ. 415-423.

86. Η σκηνή του Χριστού με τους αγγέλους αντικαθιστά στην εικόνα μας το Άγιον Πνεύμα, που συνήθως εικονογραφείται ως λευκή περιστέρα, βλ. *Ερμηνεία*, σ. 113.

87. Για την παράσταση της Πεντηκοστής βλ. εκτενέστερα Α. Grabar, *Le schéma iconographique de la Pentecôte, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Παρίσι 1968, σ. 615 κ.ε.

88. Μ. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962, σ. 152, αριθ. 136.

89. Γ. Μοσχόπουλος, *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη*, Αργυρόπολι 1989, 1, εικ. 275.

90. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 153.

91. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παρακάτω παραστάσεις της Πεντηκοστής: στο ναό της Μεταμόρφωσης Βελτισίας και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου, βλ. αντίστοιχα Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintures*



Εικ. 6. Άρτα. Μονή Φανερωμένης. Η Πεντηκοστή.

φοροποιείται, εκτείνεται σε πλάτος και οι απόστολοι ει-  
κονίζονται καθισμένοι σε κυκλικό έδρανο<sup>92</sup>.

Ωστόσο, στην εικόνα που εξετάζουμε ο Νομικός προ-  
σθέτει αρκετά στοιχεία προσωπικής έμπνευσης και επι-  
λογής, όπως το ομοίωμα του ναού. Πρόκειται για ένα  
σπάνιο στοιχείο, αφού ως γνωστόν, η θέση ανάμεσα  
στους δύο κορυφαίους αποστόλους παραμένει συνή-  
θως κενή, για τον αναληφθέντα στους ουρανούς Χρι-  
στό. Μια εικασία θα μπορούσε να είναι ότι το ομοίωμα  
αντιπροσωπεύει την Εκκλησία, που είναι το σώμα του  
Χριστού, στο οποίο προστέθηκαν τα μέλη, δηλαδή οι  
πιστοί. Η εικονογράφηση του στοιχείου αυτού δεν είναι  
άσχετη, αφού η Πεντηκοστή θεωρείται η γενέθλια ημέ-  
ρα της Εκκλησίας. Η προσθήκη αυτή πιστεύουμε ότι  
προέρχεται από την παράσταση των αποστόλων Πέ-  
τρου και Παύλου, που εικονίζονται ολόσωμοι να κρα-  
τούν ομοίωμα ναού και αποτελεί ένα γνωστό και αγα-  
πητό εικονογραφικό θέμα σε ζωγράφους της κρητικής  
σχολής<sup>93</sup>. Σε προσωπική επιλογή του ζωγράφου ή του  
δωρητή οφείλεται πιθανώς το θέμα της Αναλήψεως,  
που αντικαθιστά το Άγιον Πνεύμα, αφού, από όσο του-  
λάχιστον γνωρίζουμε, δεν συναντάται σε άλλη εικόνα.

## 5. Ο Χριστός Παντοκράτορας

Η εικόνα (Εικ. 7) έχει διαστάσεις 1,255×0,62 μ. και βρί-  
σκεται στο τέμπλο του καθολικού της μονής Βύλιζας<sup>94</sup>.  
Ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος σε πολυτελή μαρμά-  
ρινο θρόνο<sup>95</sup>. Ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ με το αρι-  
στερό στηρίζει ανοιχτό ευαγγέλιο με την επιγραφή: *ΕΓΩ  
ΕΙΜΙ Η / ΑΝΑΚΤΑΚΙΣ / ΚΑΙ Η ΖΩΗ / Ο ΠΙΣΤΕΥΩΝ ΕΙΣ /  
ΕΜΕ ΚΑΝ / ΑΠΟΘΑΝΗ / ΖΗΣΕΤΑΙ / [ΚΑΙ] ΠΑΣ Ο ΖΩΝ /  
[ΚΑΙ] ΠΙΣΤΕΥΩΝ / ΟΥ ΜΗ ΑΠΟΘΑΝΗ ΕΙΣ ΤΟΝ / ΑΙΩΝΑ*  
(Ιω. ια', 25-26). Φέρει ένσταυρο, ανάγλυφο φωτοστέφα-  
νο με φυτική διακόσμηση, όπου και η επιγραφή *Ο ΩΝ*.  
Δεξιά και αριστερά αυτού, μέσα σε ανάγλυφους σι-  
κτούς κύκλους, τα συμπλήματα *ΙC ΧC*.

Ο Παντοκράτορας φορεί χιτώνα με χρυσό σήμα και  
μάτιο που δένεται γύρω από τη μέση του, η μία άκρη  
του οποίου αναδιπλώνεται στον αριστερό του ώμο. Το  
μάτιο κοσμείται με άνθη και σχηματίζει πολλές τριγω-  
νικές πτυχές, με ακμές που φωτίζονται με χρυσοκονδυ-  
λιές. Ο όγκος της μορφής διαγράφεται κάτω από τα εν-  
δύματα, ενώ διακρίνονται οι αρμονικές αναλογίες της.  
Στο πρόσωπο του Χριστού (Εικ. 8) και στα γυμνά μέρη  
ο προπλασμός, που εκτείνεται σε μικρή έκταση, είναι  
βαθυκάστανος, με σαρκώματα που καλύπτονται σχε-  
δόν από δίκτυ πολλών μικρών υπόλευκων γραμμών, οι  
οποίες γίνονται πιο πυκνές γύρω από τα μάτια και το  
μέτωπο. Πυκνά καστανά μαλλιά πλαισιώνουν το πρό-  
σωπο του Κυρίου που, αν και ανέκφραστο, αποπνέει  
μια ήρεμη πνευματικότητα.

Ο θρόνος στον οποίο κάθεται ο Χριστός είναι πολυτελής,  
μαρμάρινος, με καμπύλο ψηλό ερεισίνωτο και ενσωματω-  
μένο υποπόδιο. Η ράχη και η ποδιά του φέρει φυτική σχη-  
ματοποιημένη διακόσμηση. Το ερεισίνωτο έχει στα πλά-  
για πεσίσκους που επιστέφονται από χρυσά επιθήματα  
και απολήγουν σε ανθέμια. Στο μέσον του μετώπου τους  
διαγράφονται φτερωτές κεφαλές αγγέλων, κατάλοιπο  
των διακοσμητικών μορφών (αγγέλων, προφητών κτλ.)  
που κοσμούσαν συχνά τους θρόνους και ήταν τόσο αγα-  
πητές στους μεγάλους ζωγράφους της κρητικής τέχνης.

Ο εικονογραφικός τύπος του ένθρονου Χριστού Πα-  
ντοκράτορα είναι αρκετά διαδεδομένος στην κρητική  
ζωγραφική και συνδέεται με έργα του 15ου αιώνα και  
κυρίως με την εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου που βρί-  
σκεται στο Μουσείο Ζακύνθου<sup>96</sup>. Ωστόσο, ο Νομικός  
στο έργο του αντιγράφει ουσιαστικά μία σημαντική ει-  
κόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, που σήμερα βρίσκεται στη  
μονή Κάτω Παναγιάς<sup>97</sup> στην Άρτα, με την παράσταση  
του Χριστού ένθρονου, πλαισιωμένου από τους απο-  
στόλους. Το έργο αυτό του Τζάνε αποτέλεσε αποδε-  
δειγμένα το πρότυπο και για άλλες δύο τουλάχιστον ει-  
κόνες στην Άρτα<sup>98</sup>.

Kondaris, Ιωάννινα 1989, σ. 90. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικο-  
λάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση  
στο έργο των ζωγράφων από το Λινότοπι*, Αθήνα 1991, σ. 82-83.

92. Πρόκειται για μια παραλλαγή, η οποία απαντάται ήδη από την  
παλαιολόγια εποχή, βλ. Grabar, ό.π. (υποσημ. 87), σ. 621.

93. Για τον εικονογραφικό τύπο και την εξέλιξη του στην κρητική  
τέχνη, βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνι-  
κές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αι.*, Αθήνα 1993, σ. 80.

94. Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 27* (1972), Χρονικά, σ. 469, πίν. 406-407.

95. Για τους πολυτελείς μαρμάρινους θρόνους, οι οποίοι προέρχο-  
νται από την τέχνη της πρώιμης ιταλικής αναγέννησης και χρησι-

μοποιήθηκαν από τους κρήτες αγιογράφους, οι οποίοι εργάζο-  
νταν σύμφωνα με την «ιταλοκρητική» τεχνοτροπία, βλ. Χατζηδά-  
κης, ό.π. (υποσημ. 58), σ. 59, 61, υποσημ. 2.

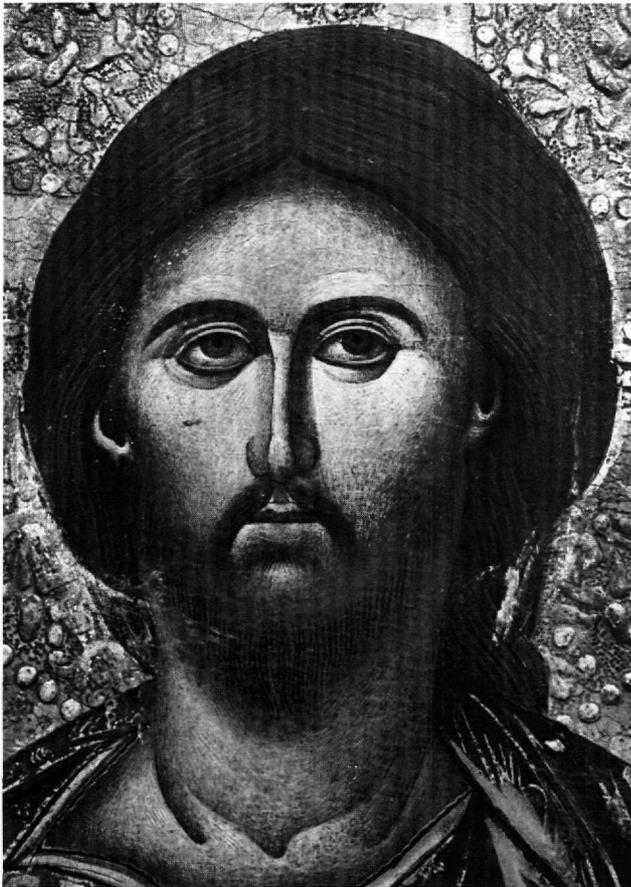
96. Μυλωνά, ό.π. (υποσημ. 15), σ. 226.

97. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, ό.π. (υποσημ. 36). Η εικόνα προέρ-  
χεται από το ναό της Οδηγήτριας στην Άρτα, καθολικό άλλοτε  
μονής. Ο Τζάνεσ είναι γνωστό ότι ζωγράφισε και άλλη μία εικόνα  
με τον ίδιο τύπο του ένθρονου Χριστού που εμπνέεται από τον  
Χριστό του Αγγέλου και η οποία εκτίθεται στο Βυζαντινό Μου-  
σείο, βλ. Δρανδάκης, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 96, πίν. 38α.

98. Πρόκειται για την εικόνα του ένθρονου Χριστού στο τέμπλο



Εικ. 7. Μασούκι Ιωαννίνων. Μονή Βύλιζας. Ο Χριστός Παντοκράτορας.

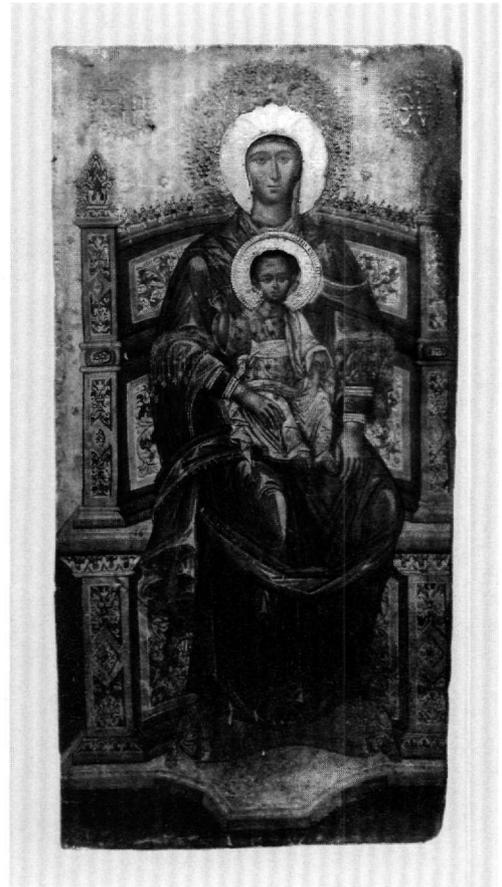


Εικ. 8. Μασσούκι Ιωαννίνων. Μονή Βύλιζας. Ο Χριστός Παντοκράτορας. Λεπτομέρεια.

Την εικόνα που εξετάζουμε ζωγράφησε ο Νομικός το 1705, ο οποίος ενδεχομένως είχε εργασθεί νωρίτερα στην Άρτα, και ως εκ τούτου γνώριζε τα έργα της κρητικής τέχνης που υπήρχαν στην πόλη. Στην εικόνα της Βύλιζας η μορφή του Χριστού είναι πιο ογκηρή, χαλαρότερα εκτελεσμένη, με λιγότερη επιμέλεια στις λεπτομέρειες και δεν συνοδεύεται από τους αποστόλους, σε αντίθεση με την εικόνα του Χριστού από την Κάτω Παναγιά. Συναγωνίζεται όμως σε μεγάλο βαθμό την τέχνη του Τζάνε στο πλάσιμο του προσώπου με τις πολλές παράλληλες γραμμές, στη σχηματική πτυχολογία, καθώς και στον πανομοιότυπο θρόνο.

---

του ναού του Αγίου Βασιλείου και τη δεσποτική εικόνα με το ίδιο θέμα στο ναό της Αγίας Θεοδώρας. Για το φαινόμενο της αντιγραφής των εικόνων του Τζάνε, που έχει αποδοθεί στην απήχηση που



Εικ. 9. Μασσούκι Ιωαννίνων. Μονή Βύλιζας. Ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα.

## 6. Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα

Η εικόνα (Εικ. 9), διαστ. 1,255×0,62×0,03 μ., δεν φέρει υπογραφή, είναι όμως βέβαιο ότι πρόκειται για έργο του Νομικού<sup>99</sup>. Όπως και η εικόνα του Χριστού, έχει προιονιστεί στα πλάγια προκειμένου να προσαρμοστεί στο τέμπλο του καθολικού της μονής Βύλιζας.

Σε αντίθεση με την εικόνα που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη, εδώ ο Νομικός δημιουργεί ένα διαφορετικό έργο. Η Παναγία κάθεται σε πολυτελή μαρμάρινο θρόνο και πατεί σε υποπόδιο. Κρατεί στην αγκαλιά της το μικρό Χριστό, ο οποίος ευλογεί και στηρίζει στο αριστε-

---

είχε το έργο του, βλ. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 243, υποσημ. 32.

<sup>99</sup> Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 94), σ. 469, πίν. 406 και 407.



Εικ. 10. Ματσούκι Ιωαννίνων. Μονή Βύλιζας. Ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα. Λεπτομέρεια.



Εικ. 11. Ματσούκι Ιωαννίνων. Μονή Βύλιζας. Ο Χριστός. Λεπτομέρεια της εικόνας της ένθρονης Παναγίας (Εικ. 9).

ρό του γόνατο κλειστό ειλητάριο. Το δεξί χέρι της Παναγίας ακουμπά προστατευτικά τα πόδια του Ιησού, ενώ το αριστερό πέφτει χαλαρό στο πλάι. Και οι δύο μορφές είναι μετωπικές, στον ίδιο άξονα, με μόνη απόκλιση τα γόνατα της Θεοτόκου που κλίνουν προς τα αριστερά. Το κεφάλι της πλαισιώνεται από ανάγλυφο φωτοστέφανο, διακοσμημένο με άνθη και βλαστούς, και φέρει ένα δεύτερο, μικρότερο, ασημένιο φωτοστέφανο με εγχάρακτη φυτική διακόσμηση. Ανάγλυφα επίσης είναι και τα συμπλήματα ΜΡ ΘΥ, δεξιά και αριστερά. Αργυρό φωτοστέφανο με σφυρήλατη φυτική διακόσμηση φέρει επίσης και ο Χριστός.

Η Θεοτόκος φορεί βαθύχρωμο μαφόριο που έρχεται σε αντίθεση με το ανοιχτόχρωμο, διακοσμημένο με ήλιους, χιτώνια του Χριστού. Οι πτυχές των ενδυμάτων τους είναι γεωμετρικές, σχηματίζουν πολλές γωνίες, ιδίως στα σημεία που αναδιπλώνονται. Ωστόσο, ο όγκος των μορφών διαγράφεται τόσο με τους διαφορετικούς χρωματικούς τόνους, όσο και με τις πυκνές χρυσοκονδυλιές που απλώνονται στα ενδύματα.

Τα πρόσωπα πλάθονται με βαθύχρωμους προπλασμούς

και ανοιχτόχρωμα σαρκώματα που καλύπτονται από μικρές υπόλευκες πινελιές, οι οποίες ξεκινούν γύρω από τα μάτια (Εικ. 10 και 11). Και τα δύο πρόσωπα διακρίνει πλαστικότητα και μια ιδιαιτερότητα στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, που όμως παραμένουν λίγο ανέκφραστα. Η Παναγία κάθεται σε ψηλό πολυτελή θρόνο που είναι διακοσμημένος στη ράχη και στην ποδιά με σχηματοποιημένα φυτικά θέματα. Η καμπύλη κουπαστή του ερεισίωτου κοσμεύεται με μικρά ανθέμια. Στις πλάγιες στενές πλευρές ο διάκοσμος μμείται ορθομαρμάρωση.

Ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθεί ο Νομικός είναι ο καθιερωμένος ήδη από το 15ο αιώνα από τον Ανδρέα Ρίτζο, ο οποίος έκτοτε διαδόθηκε σε διάφορες παραλλαγές<sup>100</sup>. Διακρίνεται ωστόσο για την πλαστικότητα των προσώπων, την ψηλόλιγνη και κομψή απόδοση της Παναγίας και τη μάλλον ασυνήθιστη θέση του αριστερού χεριού της.

100. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 61, πίν. 12.

## GEORGES NOMIKOS. UN PEINTRE CRÉTOIS DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Georges Nomikos a vécu durant le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup>. D'origine crétoise, il appartient probablement au groupe de peintres qui se sont réfugiés dans les îles ioniennes après l'occupation de la Crète par les Turcs. Il est mentionné comme peintre pour la première fois en 1672 à Zante (Zakynthos) puis en 1676 à Céphalonie (icône de la Naissance de Jésus-Christ). L'inscription qui accompagne l'icône nous apprend que Nomikos était juif, à une époque où la communauté juive était très active dans la société, et qu'il s'est converti au christianisme et fait baptiser. Malheureusement, la date et la cause de cette conversion restent inconnues.

L'activité de Nomikos s'est développée hors des îles ioniennes, en Epire. Les rares sources dont nous disposons et les œuvres conservées nous indiquent qu'il travailla à Arta en 1658 et en 1699 (quatre icônes et la porte à deux vantaux d'une iconostase), puis, en 1705, dans la région de Jannina, plus exactement au monastère de Byliza à Matsouki (deux icônes d'une iconostase) et au monastère de Saint-Georges à Lygiadès (peintures murales).

On manque de détails sur sa vie et la dernière mention de son nom, qui indique la date de sa mort (1712), ne peut être vérifiée.

Afin de permettre une meilleure approche du cadre dans lequel s'exerçait l'activité du peintre, les auteurs de l'article dressent un rapide tableau des conditions sociales, politiques et économiques des régions où Nomikos a travaillé.

Plusieurs des œuvres du peintre ont disparu : les icônes de la Naissance de Jésus-Christ, dans l'église de la Vierge Phanéroméni à Céphalonie (1676), de la Naissance de la Vierge, dans une église qui porte le nom de l'icône, et les peintures murales de Saint-Georges à Lygiadès.

En revanche, on a conservé l'icône de la Vierge, aujourd'hui au Musée Benaki (1680) (Fig. 1), l'icône de Jean Prodrome, au monastère de Kato Panaghia à Arta (1699) (Fig. 5), la porte à deux vantaux d'un iconostase dans l'église Saint-Mercurios à Arta (1699) (Fig. 2-4), le Christ trônant au monastère de Vlacherna près d'Arta, la Pentecôte au monastère de Phanéroméni à Arta (Fig. 6) et le Christ trônant du monastère de Byliza (Fig. 7-8). Toutes ces icônes portent la signature du peintre. On lui attribue également l'icône de la Vierge trônante du monastère de Byliza (Fig. 9-11).

L'art du peintre se distingue par une étonnante capacité à user du style et de l'iconographie traditionnels pour réaliser des œuvres remarquables à la manière crétoise mais aussi par une étonnante virtuosité à créer des œuvres qui témoignent de l'apport occidental. Le talent de Nomikos s'exerçait aussi bien dans la peinture d'icônes portables que dans la peinture murale. S'il s'inspirait de grands maîtres – Tzannès surtout –, dont il n'hésitait pas à recopier certains détails qu'il intégrait avec beaucoup d'art dans son œuvre, il a su créer aussi de nouveaux éléments iconographiques et est incontestablement un peintre reconnu et estimé.