

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα

Νανώ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Έλενα ΚΑΤΕΡΙΝΗ

doi: [10.12681/dchae.444](https://doi.org/10.12681/dchae.444)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., & ΚΑΤΕΡΙΝΗ Έ. (2011). Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 241–262. <https://doi.org/10.12681/dchae.444>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές
του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο
του Γεωργίου Κλόντζα

Νανώ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Έλενα ΚΑΤΕΡΙΝΗ

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 241-262

ΑΘΗΝΑ 2005

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΜΕ ΔΩΔΕΚΑ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΚΥΚΛΟΥ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΛΑΜΑΤΑ. ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ

Ο ζωγράφος και μικρογράφος Γεώργιος Κλόντζας, ο οποίος διακρίθηκε ιδιαίτερα για τη δεξιοτεχνία του στις εξαιρετικά μικρής κλίμακας πολυπρόσωπες συνθέσεις που απεικονίζονται, πολυάριθμες, στα τρίπτυχα και στην πλειονότητα των γνωστών έως σήμερα εικόνων του¹, είναι γνωστό ότι διέπρεψε επίσης και στη ζωγραφική μεγαλύτερων επιφανειών με ένα μόνο θέμα, όπως η Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Άρτας και η ένθρονη Παναγία στην εικόνα της Ζακύνθου².

Η πρόσφατη δημοσίευση της εικόνας του αγίου Νικολάου που περιβάλλεται από βιογραφικές σκηνές, στη Μαδρίτη, έδειξε ότι ο Κλόντζας επιδόθηκε εξίσου και στη ζωγραφική μιας άλλης κατηγορίας εικόνων, όπου αναδεικνύεται, ταυτόχρονα στο ίδιο έργο, η διπλή ικανότητα του, τόσο στην άνετη ζωγραφική απόδοση μιας μόνης μορφής σε μια μεγαλύτερης κλίμακας επιφάνεια, όσο και στην αριστοτεχνική μικρογραφική απόδοση των μικρότερων βιογραφικών σκηνών στο πλαίσιο³. Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Καλαμάτα (Εικ.

1) προσθέτει ένα ακόμα δείγμα σε αυτή την κατηγορία των έργων του ζωγράφου αποκαλύπτοντας με την εικονογραφική πρωτοτυπία, με την εξαιρετική ποιότητα της τέχνης της, καθώς και με τη χρωματική πανδαισία που προσφέρει, νέα στοιχεία για το δυναμισμό της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του μεγάλου κρητικού ζωγράφου.

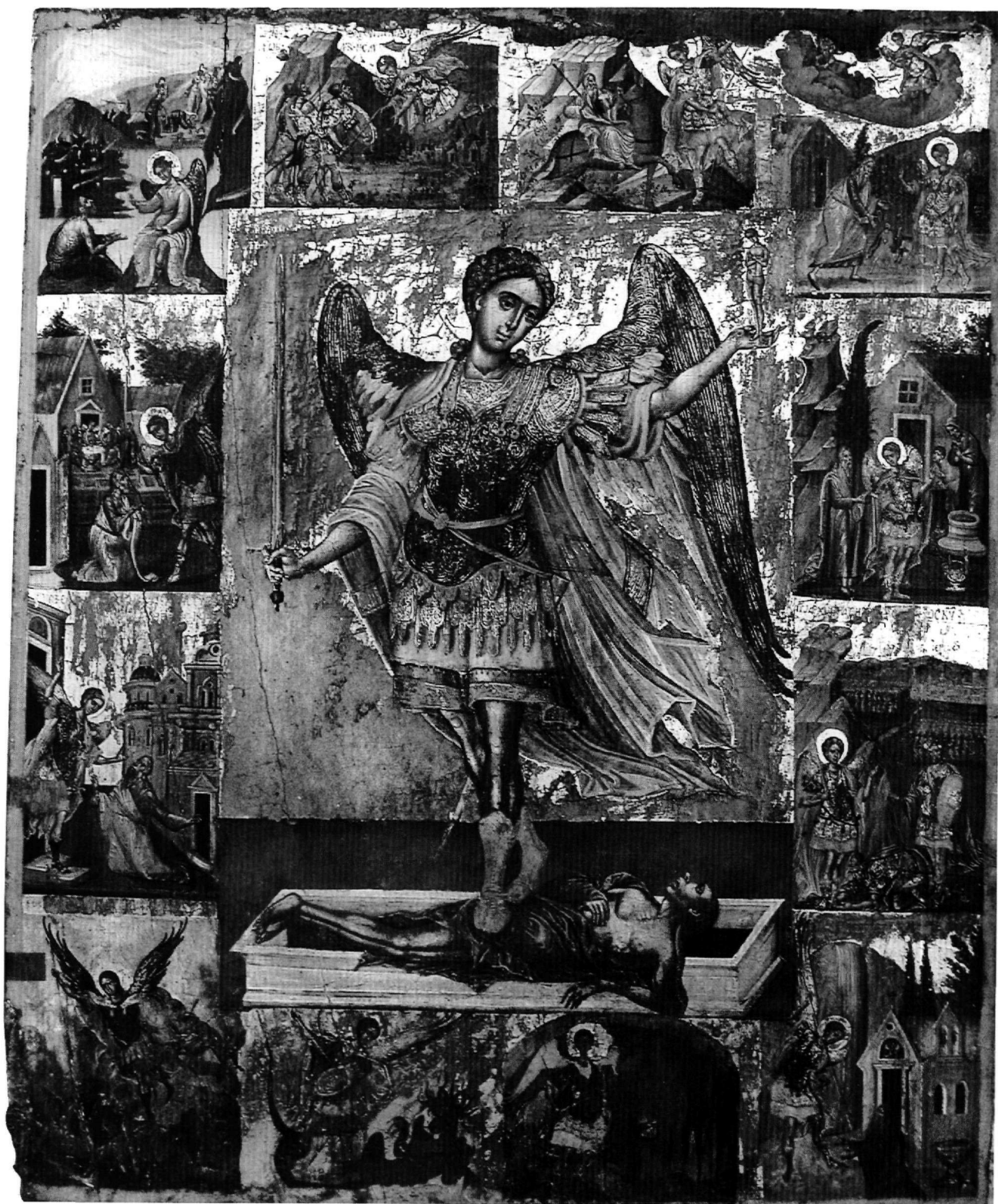
Η εικόνα του Μιχαήλ αρχαγγέλου ψυχοπομπού με δώδεκα σκηνές του κύκλου των εμφανίσεων και των θαυμάτων του στο πλαίσιο προέρχεται από το Πραστείο της μεσσηνιακής Μάνης. Σύμφωνα με τοπική παράδοση την είχε φέρει από την Κρήτη κάποιος κάτοικος της περιοχής και την προσέφερε στο ναό του Αγίου Νικολάου, όπου βρέθηκε κρεμασμένη πάνω από το τέμπλο. Την εικόνα περισυνέλεξε και συντήρησε η συντηρήτρια της 26ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ουρανία Θεοδωροπούλου, το 2001, και έκτοτε παρέμενε φυλαγμένη στα εργαστήρια της Εφορείας στην Καλαμάτα. Με σωστή διαίσθηση, η συμβασιούχος αρχαιολόγος

¹ Βιβλιογραφία για το ζωγράφο έως το 1997 βλ. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 2, Αθήνα 1998, 83-96 (στο εξής: Χατζηδάκης - Δρακοπούλου). Επίσης Α. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540- 1608) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977 (στο εξής: Κλόντζας). Νεότερη βιβλιογραφία: Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα*, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 393-415, εικ. 1-4, 7-10 (στο εξής: *Εικόνα αγίου Νικολάου*). Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, αποδιδόμενη στον Γεώργιο Κλόντζα*, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 77-85, εικ. 1. L. Hardemann-Misguich - J. Vereeken, *Les oracles de Léon le Sage, illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le codex Bute*, Institut Hellénique de Venise et Bibliothèque Vikélaia d'Hérakleion, Βενετία 2000 (στο εξής: *Les oracles*). Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Δύο άγνωστα φύλλα τριπτύχου του Γεωργίου Κλόντζα ή του έργαστηρίου του, Ενθύμησις Νικολάου Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, 91-105, εικ. 1-4. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Τό θείον Πάθος σέ πίνακα του Γεωργίου*

Κλόντζα, διάλεξη στη μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών 2004 (τυπώνεται). Α. Σταυροπούλου-Μακρή, *Η αγία Αικατερίνη σε εικόνα του 16ου αιώνα, Εικοστό Δεύτερο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2002 (βλ. και υποσημ. 3).

² Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 86, 88, αριθ. 14, 47, εικ. 32, 33, 34 με βιβλιογραφία.

³ Την εικόνα εντόπισα το 1999 στη Μαδρίτη (Casa Grande a Torrejon de Ardoz, συλλογή Dona Paloma Onieva Ariza), βλ. Χατζηδάκη, *Εικόνα αγίου Νικολάου*, 393, εικ. 1. Πρόσφατα η Αγγελική Σταυροπούλου εντόπισε εικόνα της αγίας Αικατερίνης με βιογραφικές σκηνές (100×67 εκ.) στην εκκλησία της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα, την οποία αποδίδει στο εργαστήριο του Γεωργίου Κλόντζα, βλ. Α. Σταυροπούλου, *Σπουδή στην εικονογραφία της αγίας Αικατερίνης. Βιογραφική εικόνα της αγίας του Γεωργίου Κλόντζα* (τυπώνεται).



Εικ. 1. Εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του.

Έλενα Κατερίνη, μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, διέκρινε τη σπουδαιότητά της, μου έδειξε πρόσφατα φωτογραφίες της και ζήτησε τη γνώμη μου, με σκοπό τη μελέτη και δημοσίευσή της. Η άμεση διαπίστωσή μου ότι πρόκειται για ένα έργο που μπορούσα να αποδώσω με ασφάλεια στον Γεώργιο Κλόντζα και, ακόμη, η διαπίστωση ότι το κεντρικό θέμα, καθώς και οι δώδεκα σκηνές στο πλαίσιο, για πρώτη φορά απαντούν στο έργο του ζωγράφου, επέβαλε την άμεση δημοσίευση της εικόνας, ώστε μια άλλη όψη της δημιουργικής ικανότητας αυτού του μεγάλου ζωγράφου να γίνει γνωστή στην επιστημονική κοινότητα⁴.

Η εικόνα διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση και τα τεχνικά γνωρίσματά της δείχνουν χρήση εξαιρετικής ποιότητας υλικών⁵. Η παράσταση ζωγραφίζεται πάνω σε καλά πλανισμένη ενιαία σανίδα από βαρύ ξύλο με αρκετά μεγάλες διαστάσεις (66×54×3 εκ.) και στερεώνεται στην πίσω πλευρά με δύο καλά δουλεμένα οριζόντια τρέσα από το ίδιο ξύλο. Η προετοιμασία είναι ιδιαίτερα φροντισμένη με πυκνό και λείο στρώμα γύψου πάνω σε ύφασμα. Ο κάμπος είναι χρυσός και καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του ξύλου, ακόμη και κάτω από το στρώμα της ζωγραφικής, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από τα σημεία όπου διακρίνεται το χρυσό κάτω από φθορές του χρώματος στα υφάσματα. Με εγχάρακτο προκαταρκτικό σχέδιο διαγράφονται τα όρια για το κεντρικό ορθογώνιο διάχωρο, που είναι αρκετά μεγάλο (43×31 εκ.), και για τις σκηνές στο πλαίσιο που τοποθετούνται ανά δύο πάνω, κάτω και στα πλάγια, ενώ τέσσερις ακόμα σκηνές τοποθετούνται στα τέσσερα γωνιακά διάχωρα. Βαθύ εγχάρακτο προκαταρκτικό σχέδιο διαγράφει με ζωηρό τόνο το περίγραμμα της μορφής του αρχαγγέλου και των πτυχών του μανδύα του. Ο τρόπος αυτός εργασίας, γνωστός σε ει-

κόνες κρητικών ζωγράφων του 16ου αιώνα, με το δυναμισμό του προσχεδίου στην απόδοση του περιγράμματος της κεφαλής, καθώς και της πτυχολογίας του αρχαγγέλου, μπορεί να παραβληθεί με το βαθύ εγχάρακτο σχέδιο που χρησιμοποιεί ο Θεοτοκόπουλος στην εικόνα του Πάθους της Συλλογής Βελμιέζη, όπου και εκεί ο χρυσός κάμπος απλώνεται σε όλη την επιφάνεια του ξύλου, κάτω από το στρώμα της ζωγραφικής⁶.

Η ζωγραφισμένη επιφάνεια της εικόνας ακόμη και στις μικρότερες λεπτομέρειες διατηρείται άθικτη με χρώματα λαμπερά. Οι εννέα σκηνές του πλαισίου διατηρούνται επίσης σε άριστη κατάσταση, ενώ τρεις σκηνές στο χαμηλότερο τμήμα (Εικ. 5, σκηνές 9, 10 και 11) έχουν υποστεί φθορά στα ανώτερα στρώματα της ζωγραφικής επιφάνειας (πλάσιμο και φώτα).

Στην εικόνα δεν υπάρχει ούτε υπογραφή ούτε χρονολογία, όπως συμβαίνει άλλωστε στις περισσότερες από τις γνωστές έως σήμερα εικόνες του Κλόντζα⁷. Ο χρυσός κάμπος στο κεντρικό διάχωρο της εικόνας και σε ορισμένες από τις μικρές σκηνές (10 και 12) έχει υποστεί σε άγνωστη εποχή σκόπιμη και προσεκτική φθορά, χωρίς να πληγεί η ζωγραφισμένη επιφάνεια. Εξαιτίας αυτής της επέμβασης λίγα μόνο γράμματα σώζονται από το όνομα του αρχαγγέλου στα δεξιά: *ΑΡΧ. ΜΙΧΑΗΛ* και ίχνη από το πολύστιχο επίγραμμα που συνόδευε τη μορφή του πάνω αριστερά⁸.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ψυχοπομπός

Στο κεντρικό διάχωρο (Εικ. 1) ο αρχάγγελος Μιχαήλ προβάλλει θριαμβευτικά πάνω στο χρυσό κάμπο ως «αρχιστράτηγος» με πανοπλία αναγεννησιακού τύπου και ρόδινο μανδύα που ανεμίζει με δύναμη προς τα δεξιά σχηματίζοντας πυκνές πτυχώσεις γεωμετρικού χα-

⁴ Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην προϊσταμένη της Εφορείας δρ. Ευγενία Γερούση για την άδεια δημοσίευσης και τη φιλόξενη υποδοχή στην Καλαμάτα, καθώς και για τις διευκολύνσεις που παρείχε για τη μελέτη της εικόνας. Η Έλενα Κατερίνη συνεργάστηκε με ξήλο και με πολύ θετικά αποτελέσματα ειδικά στην ταύτιση των σκηνών του πλαισίου της εικόνας και στη βιβλιογραφική τεκμηρίωσή τους.

⁵ Ευχαριστώ τη συντηρήτρια Ουρανία Θεοδωροπούλου για την πολύ χρήσιμη συζήτηση που είχα μαζί της για την τεχνική της εικόνας στην Καλαμάτα.

⁶ Ν. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Συλλογής Βελμιέζη*, επιστημονικός κατάλογος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997, 184-227, αριθ. 17, εικ. 9, 95, 98-99, 101· στην εικόνα δεν χρησιμοποιείται ύφασμα πάνω από το στρώμα του γύψου.

⁷ Από τις σαράντα οκτώ εικόνες που είχαν καταγραφεί έως το 1997, μόνο δεκατέσσερις φέρουν υπογραφή (Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 85-89), ενώ μόνο δύο έχουν χρονολογίες επιζωγραφισμένες (Μονή Σινά, 1603 και 1604, στο ίδιο, 86, 88 αριθ. 11 και 26). Καμιά από τις εικόνες που έγιναν γνωστές από το 1997 έως σήμερα (βλ. υποσημ. 3 και 4) δεν φέρει υπογραφή. Χρονολογούμενοι είναι οι κώδικες της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (1590-1592), της Οξφόρδης (1577) και του Βατικανού (προ του 1600), βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 91 και σημ. 69, 70, 71, 73 με προηγούμενη βιβλιογραφία. Για χρονολογίες έργων γνωστών μόνον από έγγραφα βλ. στο ίδιο, 84-86.

⁸ Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* (επιμ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς), Πετρούπολις 1909, 283.



Εικ. 2. Το πρόσωπο του αρχαγγέλου Μιχαήλ (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

ρακτήρα, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση. Παριστάνεται με το κεφάλι να γέρνει προς τα δεξιά, μετωπικός, ραδινός και λεπτοκαμωμένος, σαν μόλις να έχει σταθεί από κίνηση στροβιλιζόμενη, με τα δύο πόδια σταυρωμένα το ένα πίσω από το άλλο, καθώς αλαφροπατεί με το δεξί στα δάχτυλα πίσω από το αριστερό του πόδι, σε κίνηση σχεδόν χορευτική, πάνω σε πτώμα γυναίκας σχετικά μεγάλης κλίμακας, που βρίσκεται πεσμένη ανάσκελα μέσα σε μεγάλη κιβωτιόσχημη σαρκο-

φάγο από ρόδινο μάρμαρο, τοποθετημένη κατά τον οριζόντιο άξονα πάνω στο έδαφος. Η αντίθεση ανάμεσα στην ευφρόσυνη μορφή του αρχαγγέλου και το δύσμορφο και απεχθές πτώμα που πατεί γίνεται με τον τρόπο αυτό εντονότερη. Η κίνηση του αρχαγγέλου τονίζεται και από τις μεγάλες φτερούγες του που ανεμίζουν και αυτές προς δεξιά και διαγώνια, καθώς και από τα χέρια του που είναι απλωμένα σε διαγώνιο άξονα αντίθετης φοράς, το δεξί προς τα κάτω κρατώντας γυμνό, υψωμένο κατακόρυφα ξίφος και το αριστερό ανοιχτά προς τα πάνω επιδεικνύοντας μικρή γυμνή μορφή νέου που στέκει όρθιος στην παλάμη του, την προσωποποίηση της ψυχής του νεκρού (Εικ. 4).

Το πρόσωπο του αρχαγγέλου (Εικ. 2), με νεανικά χαρακτηριστικά που τονίζονται από το ανοιχτορόδινο πλάσιμο της σάρκας, ζωγραφίζεται με πυκνές πινελιές ακολουθώντας τη βυζαντινή παράδοση και στεφανώνεται από σγουρά ξανθοκάστανα μαλλιά με βοστρύχους σε συμμετρική διάταξη, που πέφτουν πλούσια πάνω στους ώμους, όπως στην εικόνα της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα⁹. Χαρακτηρίζεται από τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και το λεπτό πηγούνι, ενώ αποκτά μια έκφραση γλυκύτητας και αδιόρατης μελαγχολίας, που παρεκκλίνει από την ανστηρότητα της παράδοσης· ανάλογα παρεκκλίνει το αδιόρατο μειδίαμα στο πρόσωπο της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Μνηστείας από την Άρτα, όπου ωστόσο τα πρόσωπα έχουν σχήμα πιο πλατύ. Πλησιέστερα βρίσκεται το πρόσωπο του αρχαγγέλου με τα λεπτοκαμωμένα πρόσωπα των αγγέλων που γέρνουν και αυτά προς το πλάι σε μια εικόνα με τη Φιλοξενία του Αβράαμ στο Μουσείο Μπενάκη, που είχε αποδώσει στον Κλόντζα ο Μανόλης Χατζηδάκης και παρέμενε έως σήμερα ασχολίαστη και αδημοσίευτη¹⁰ (Εικ. 3).

Η άφθονη και περίτεχνη χρήση της χρυσοκοντυλιάς, καθώς και ο χρωματικός πλούτος που διακρίνει κατεξοχήν το έργο του Κλόντζα, στην εικόνα της Καλαμάτας ξεδιπλώνεται περιλάμπρα. Ο θώρακας σε ανοιχτό καστανό χρώμα έχει πυκνή διακόσμηση με χρυσογραφίες, οι οποίες στο στήθος διαγράφουν ένα μικρό προσωπίο, ενώ χρυσοποιόκλιτα πτερύγια προστατεύουν

⁹ Μ. Παπαδάκη, Μια εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα με θέμα τη Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης, *ΗπειρωΧρον* 26 (1984), 147-162.

¹⁰ Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 89, αριθ. 32. Η εικόνα αποκτήθηκε

κε το 1965 από κληροδότημα του Κωνσταντίνου Α. Μπενάκη. Συντηρήθηκε το 1965 από τη Φ. Καλαμάρα στο εργαστήριο του Βυζαντινού Μουσείου.



Εικ. 3. Γεωργίου Κλόντζα: Η Φιλοξενία του Αβραάμ. Μουσείο Μπενάκη (φωτογρ. αρχείο Μ. Χατζηδάκη).

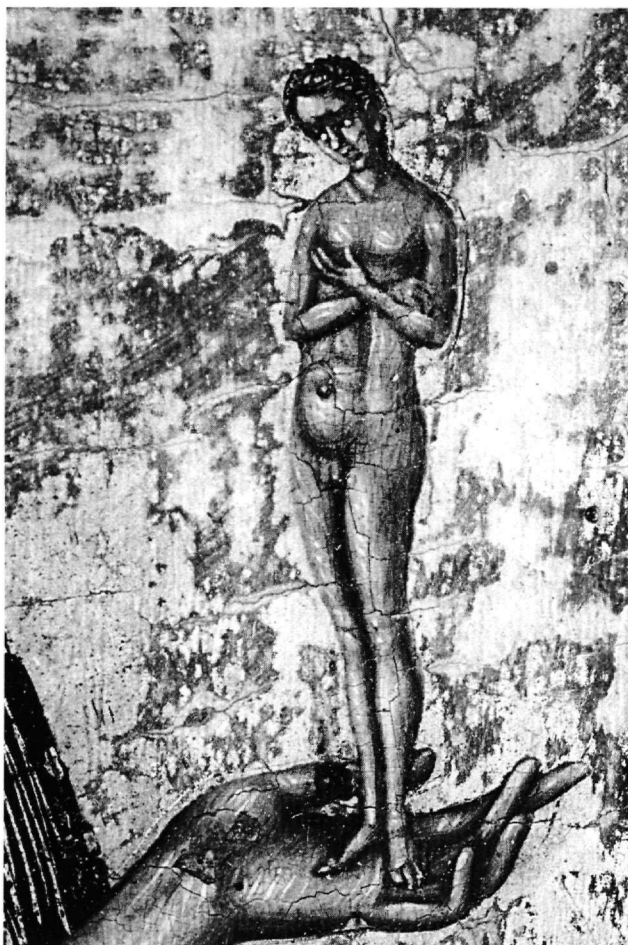
τους ώμους και τον κοντό χιτώνα του. Πυκνή και ελεύθερα σχεδιασμένη χρυσοκοντυλιά σε μακριές παράλληλες λεπτές γραμμές δίνει τον όγκο στις καστανόχρωμες φτερούγες, που στο χαμηλότερο τμήμα τους αποκτούν ανοιχτοπράσινους (αμυγδαλί) χρωματισμούς, για να καταλήξουν σε ρόδινες και μαβιές αποχρώσεις, σαν ανταύγειες από το ρόδινο ύφασμα του μανδύα που ανεμίζει δίπλα τους προς την ίδια κατεύθυνση, με ένα εντυπωσιακό και σπάνιο συνδυασμό αποχρώσεων λαμπερού ρόδινου χρώματος. Το ζωρότερο ροδοκόκκινο προβάλλει στα μανίκια ιδιαίτερα του αριστερού χεριού και στο τμήμα του χιτώνα κάτω από την πανοπλία. Το ρόδινο χρώμα του χιτώνα διαχέεται δυναμικά και κυριαρχεί, θα 'λεγε κανείς, σε όλη την εικόνα, ενώ και οι άλλοι χρωματισμοί της ενδυμασίας της κεντρικής μορφής μοιάζουν να διασπείρονται πάνω στο χρυσό κάμπο με το γαλαζοπράσινο στο ξίφος και στο διάδημα του αγγέλου, ενώ στις μικρές σκηνές ξεχωρίζουν τα λαμπερά ρόδινα και τα γαλαζοπράσινα στα υφάσματα και τα μαβιά κυρίως στο τοπίο του βάθους.

Εντυπωσιακή με την τόλμη της προβάλλει η μικρογραφική ικανότητα του ζωγράφου στην απόδοση της ψυχής του νεκρού (Εικ. 4), μια γυμνή μορφή νεαρού, όπου

με απροσδόκητο τρόπο διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του φύλου του. Με αναλογίες και στάση μικρού αγάλματος, έχει πλαστικότητα στο σώμα και έκφραση ζωντανής μορφής, και θυμίζει τις ανεξήγητα ανήσυχες μορφές μικρών αγαλμάτων στην εικόνα της Κοίμησης της Παναγίας στην Κω¹¹.

Το κεντρικό θέμα της εικόνας της Καλαμάτας, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, δεν απαντά ως αυτοτελές θέμα σε καμιά από τις πενήντα περίπου γνωστές έως σήμερα ενυπόγραφες και αποδιδόμενες στον Γεώργιο Κλόντζα εικόνες. Ακόμη, δεν απαντά, όπως θα δούμε παρακάτω, σε κανένα από τα γνωστά παραδείγματα της εικονογραφίας του αρχαγγέλου ούτε στις κρητικές εικόνες ούτε στη Δύση. Μοναδικό, από όσο γνωρίζω, παράδειγμα αντίστοιχης εικονογραφίας, όπου ο αρχάγγελος με ανάλογη στρατιωτική φορεσιά και ζωρή στάση πατεί πάνω σε παρόμοια μορφή νεκρής, η οποία αποδίδεται ωστόσο

¹¹ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση της Παναγίας σε δύο κρητικές εικόνες της Κω, ΔΧΑΕ ΙΓ' (1985-1986), εικ. 5.



Εικ. 4. Η ψυχή του νεκρού νέου (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

σε μονοχρωμία μέσα σε παρόμοια μεγάλη σαρκοφάγο, εντοπίζεται στο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα στο Όζιμο¹². Εκεί ο αρχάγγελος, ο οποίος εμφανίζεται μετα-

ξύ άλλων αγίων, στο δεξί του χέρι κρατεί υψωμένο γυμνό ξίφος, ενώ στο αριστερό ζυγαριά με την ψυχή του νεκρού, μια μικρή γυμνή μορφή γυρισμένη στο πλάι. Η εικονογραφική και τεχνοτροπική αυτή ομοιότητα των δύο έργων δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την απόδοση και της εικόνας της Καλαμάτας στον ίδιο ζωγράφο.

Εικονογραφικές καταβολές¹³

Α. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ψυχοπομπός σε κρητικές εικόνες

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως αυτοτελές θέμα είναι γνωστός σε κρητικές εικόνες από το 15ο αιώνα, όπως σε εικόνες της Πάτμου και της μονής Σινά¹⁴. Στέκει όρθιος, μετωπικός, στηθαίος είτε ολόσωμος, σε ήρεμη και επιβλητική στάση, με στρατιωτική πανοπλία και το ξίφος υψωμένο στο δεξί. Το θέμα κατάγεται από διακοσμήσεις της βυζαντινής εποχής, όπου η μορφή του έχει σημαντική θέση κοντά στην είσοδο των εκκλησιών, συνήθως ως άγγελος παραστάτης, ή φύλακας. Το εικονογραφικό πρότυπο βρίσκεται, όπως σημείωσε ο Χατζηδάκης, σε έναν τύπο αγίου «πολεμιστή», ενώ η στάση με το απλωμένο αριστερό χέρι που κρατεί το γυμνό ξίφος υψωμένο εντοπίζεται σε ανάλογη παράσταση αρχαγγέλου στο Πρωτάτο¹⁵. Από τα παραδείγματα της εικονογραφίας αυτής κατά το 16ο αιώνα ξεχωρίζουν δύο εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού –σε Συλλογή στην Ολλανδία και στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας¹⁶–, όπου ο αρχάγγελος, όρθιος και μετωπικός, σε στάση χαλαρή και με στρατιωτική πανοπλία, παρόμοια με εκείνη του αρχαγγέλου της Καλαμάτας, κρατεί με το δεξί υψωμένο γυμνό ξίφος ενώ στο αριστερό κρατεί ξεδιπλωμένο ειλητάριο με επιγραφή.

Ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την

¹² P.L. Vocotopoulos, Le triptyque d'Osimo, *JOB* 44 (1994), 431-438, ιδιαίτερα 433, εικ. 5 (δεξιό φύλλο) (στο εξής: Le triptyque).

¹³ Η βιβλιογραφία για τους αρχαγγέλους και την εικονογραφία τους στο Βυζάντιο και στη Δύση είναι μεγάλη· βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, II: Iconographie de la Bible*, I, Παρίσι 1956, 44-64. *RbK* 3, 1968, στ. 13-118 (Himmelsmächte), στ. 44-47 (Μιχαήλ), (D. Pallas). G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4, 1, Gütersloh 1976, 77-84 (στο εξής: *Ikongraphie*). *LChrI*, *Allgemeine Ikongraphie*, 3, 1971, στ. 255-265. *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 8, *Enciclopedia Italiana*, Ρώμη 1997, εν. 364-369 (Michele Archangelo), (E. Federico). M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962. Σ. Κουκιάρης, *Τά θάνατα - Έμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στη βυζαντινή τέχνη των Βαλ-*

κανίων, Αθήνα 1989 (στο εξής: *Τα θάνατα*). S. Gabelić, *Cycles of the Archangels in Byzantine Art* (στα σερβικά με αγγλική περιλήψη), Βελιγράδι 1991 (στο εξής: *Archangels*).

¹⁴ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, αρθ. 58, σ. 101-102, πίν. 114 (διαστ. 120×61 εκ.), και πίν. 205 (στο εξής: *Πάτμος*).

¹⁵ Στο ίδιο, 102, σημ. 3. G. Millet, *Les monuments de l'Athos. I: Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 50.2.

¹⁶ *Icons and East Christian Works of Art* (επιμ. Michel Van Rijn), Amsterdam 1980, εν. 106-107. *Τό έργο του Έλληνικού Ίνστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας* (διευθύντρια Χ. Μαλτέζου), *Δεκέμβριος 2003 - Δεκέμβριος 2004*, Βενετία 2004, 58 και εικόνα στη σ. 55 καθώς και στο εξώφυλλο.

απόδοση του αρχαγγέλου στην εικόνα της Καλαμάτας διαφέρει από τα προηγούμενα παραδείγματα, καθώς εδώ ο αρχάγγελος πατεί πάνω σε πτώμα που βρίσκεται μέσα σε σαρκοφάγο ενώ στο αριστερό του χέρι κρατεί την προσωποποιημένη ψυχή νεκρού. Έχει επομένως εκτός από την ιδιότητα του στρατηλάτη και εκείνην του ψυχοπομπού. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος προέρχεται από το συμφυρμό των δύο αγγέλων που απεικονίζονται κατά κανόνα στη Δευτέρα Παρουσία κατά τη μετά θάνατο κρίση των ψυχών, εκείνου που ζυγίζει τις ψυχές και εκείνου που κατατροπώνει το διάβολο¹⁷. ο τύπος διαδίδεται κυρίως στη μεσαιωνική Δύση, όπου ο Μιχαήλ λογχίζει το διάβολο που έχει τη μορφή δράκοντα και βρίσκεται σε θέση οριζόντια κάτω από τα πόδια του¹⁸.

Στη ζωγραφική των εικόνων το παλαιότερο γνωστό δείγμα απαντά σε εικόνα στην Πίζα¹⁹, η οποία θα μπορούσε να αποδοθεί σε εργαστήριο πιθανώς του 15ου αιώνα. Ο Μιχαήλ, μετωπικός, στέκει όρθιος, ενώ κρατεί με το αριστερό του χέρι ζυγαριά που αιωρείται, σε κάθε δίσκο της οποίας στέκουν όρθιες δύο μικρές γυμνές νεανικές μορφές. Στον αριστερό δίσκο πλάι στη γυμνή μορφή βρίσκεται μικρό μετάλλιο με την προτομή του Χριστού Εμμανουήλ. Χαμηλότερα, στα δεξιά, ένας μικρός διάβολος τρέχει προς το βαρύτερο δίσκο, ενώ ο αρχάγγελος τον λογχίζει με μακρύ δόρυ που κρατεί διαγώνια ως προς το σώμα του.

Συγγενικά, αλλά όχι ταυτόσημα, μπορεί να θεωρηθούν τα παραδείγματα που ακολουθούν ένα πρότυπο που μας είναι γνωστό από μια εικόνα του Αντωνίου Μηταρά στη Βενετία (τέλη του 16ου-αρχές του 17ου αι.), όπου ο αρχάγγελος, με πανοπλία στρατιωτική βυζαντινού χαρακτήρα, πατεί σταθερά πάνω σε νεκρό άνδρα

ο οποίος κείται ξαπλωμένος, ήρεμος σαν να κοιμάται, πάνω στο πράσινο έδαφος, όπου δεν υπάρχει σαρκοφάγος²⁰. Ο αρχάγγελος κρατεί με το δεξί χέρι το ξίφος, γυμνό, γυρισμένο προς τα κάτω, ενώ στο υψωμένο αριστερό την ψυχή του νεκρού που παριστάνεται ως σπαργανωμένο βρέφος.

Σε μιαν άλλη εικόνα του Γεωργίου Κορτεζά στην Κερκυρά²¹ ο Μιχαήλ έχει παρόμοια με της εικόνας της Καλαμάτας ζωηρή κίνηση και φορεί αναγεννησιακή πανοπλία, ενώ στο υψωμένο αριστερό του χέρι κρατεί την ψυχή του νεκρού, που παριστάνεται ως γυμνή νεανική μορφή γυρισμένη στο πλάι, με τη διαφορά ότι στο δεξί κρατεί, αντί για το γυμνό ξίφος, ζυγαριά που αιωρείται και ειλητάριο που ξετυλίγεται προς τα πάνω με την επιγραφή: *ΦΡΙΞΟΝ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ ΤΑ ΟΡΟΜΕΝΑ*. Πατεί σταθερά με τα δύο πόδια πάνω σε νεκρό άνδρα, ο οποίος είναι ξαπλωμένος στο έδαφος, ήρεμος σαν να κοιμάται, όπως και στην εικόνα του Μηταρά.

Μια εικόνα του Βίκτωρος στη Νάξο (1660)²² αποτελεί ένα μεταγενέστερο αλλά πλησιέστερο στην εικόνα της Καλαμάτας εικονογραφικό παράδειγμα. Ο αρχάγγελος, όρθιος με πανοπλία και χαλαρή στάση, με ελαφρά συστροφή του σώματος, υψώνει το γυμνό σπαθί, ενώ με το αριστερό, επίσης υψωμένο, κρατεί σπαργανωμένο βρέφος. Πατεί πάνω σε δύσμορφο άνδρα γυμνό, σε βυζαντινότροπη απόδοση, με έντονη κίνηση, με το κεφάλι να γέρνει προς τα πίσω· παραλείπεται ωστόσο και εδώ η σαρκοφάγος. Σε μεταγενέστερη εικόνα λαϊκότερης τέχνης (18ος αι.) στη Σκόπελο ο αρχάγγελος πατεί πάνω σε κακοσχηματισμένη λιπόσαρκη μορφή με μακριά μαλλιά²³. Τέλος, το θέμα του αρχαγγέλου ψυχοπομπού που κρατεί σπαθί υψωμένο έχει εντοπισθεί σε μεγάλο

¹⁷ Ματθ. ιγ', 49-50: *Οὕτω θέλει εἶσθαι ἐν τῇ συντελείᾳ τοῦ αἰῶνος. Θέλουσιν ἐξέλθει οἱ ἄγγελοι καὶ θέλουσιν ἀποχωρίσει τοὺς πονηροὺς ἐκ μέσων τῶν δικαίων, καὶ θέλουσι ρίψει αὐτοὺς εἰς τὴν κάμινον τοῦ πυρός·* Λουκ. ις', 22: *ἀπέθανε δὲ ὁ πτωχὸς (Λάζαρος) καὶ ἐφέρθη ὑπὸ τῶν ἀγγέλων εἰς τὸν κόλπον τοῦ Ἀβραάμ.* Βλ. σχετικὰ Réau, *Iconographie*, 49-50, με παραδείγματα ανάλογης εικονογραφίας του 14ου και του 15ου αιώνα. K. Kunstle, *Ikographie der christlichen Kunst*, Freiburg 1926, I, 249.

¹⁸ Βλ. βιβλιογραφία στις υποσημ. 13 και 25.

¹⁹ Διαστ. 32,5×24,5 εκ. PKG, λ. Byzanz, 181, εικ. 48 (13ος αι.). W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lωζάννη 1956, πίν. 98B (14ος αι.).

²⁰ M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, αριθ. 60, σ. 91, πίν. 57 (στο εξής: *Icons de Venise*). Πανομοιότητα είναι η εικονογραφία σε εικόνα στην Αγία

Πετρούπολη, βλ. Felicetti-Liebenfels, ό.π., πίν. 98A, με την επιγραφή: *Φρίξον ή ψυχή μου τὰ ὀρώμενα*. Βλ. και τοιχογραφία στην τράπεζα της μονής Χιλανδαρίου, Millet, ό.π. (υποσημ. 14), πίν. 114.2.

²¹ Στην εκκλησία της Αντιβουνιώτισσας (διαστ. 22×24 εκ.). Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, αριθ. 58, σ. 88, εικ. 44, 196, 198.

²² Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά τήν Άλωση*, 1, Αθήνα 1987, (Βίκτωρ), 195, εικ. 64 (στο εξής: Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*). Το θέμα απαντά και σε άλλες εικόνες, αδημοσίευτες, στη νησιά, όπως στη Σκύρο και στις Κυκλάδες, από το 17ο αιώνα και εξής, Chatzidakis, *Icons de Venise*, 91. Βλ. και Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, 88, σημ. 1.

²³ Θ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εἰς τήν βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, εικ. 101 (στο εξής: *Ο διάβολος*).

αριθμό μεταγενέστερων τοιχογραφιών του 18ου αιώνα στην περιοχή της Μάνης²⁴.

Β. Δυτικά πρότυπα

Στην εικόνα της Καλαμάτας η εικονογραφία του αρχαγγέλου ψυχοπομπού διαφέρει από όλα τα γνωστά δείγματα των κρητικών εικόνων που αναφέρθηκαν. Ο Κλόντζας αποδίδει το θέμα με πρωτοτυπία προσθέτοντας στις καθιερωμένες πηγές της εικονογραφίας νεότερες που κατάγονται από δυτικά χαρακτηριστικά με τη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ να κατατροπώνει το διάβολο, όπως συμβαίνει και στις σκηνές 9 και 10 του πλαισίου της εικόνας μας (Εικ. 1)²⁵. Σε παραδείγματα που διασώζονται σε χαρακτηριστικά της οικογένειας των Wierix, πάνω σε σχέδια του Martin de Voos, ο Μιχαήλ εμφανίζεται με πανοπλία αναγεννησιακή, κρατώντας δόρυ στο ένα χέρι και φτερό στο άλλο, σε στάση και με ενδυμασία ανάλογη με του αρχαγγέλου στην εικόνα του Κλόντζα, πατώντας πάνω στο διάβολο που εικονίζεται ως δράκοντα, συχνά ανθρωπόμορφος κατά το άνω μέρος του σώματος. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ότι σε ορισμένα άλλα παραδείγματα ο διάβολος εικονίζεται ως ανθρωπόμορφο τέρας με γυναικείο στήθος, θυμίζοντας τα χαρακτηριστικά του πτώματος στην εικόνα της Καλαμάτας²⁶. Εικονογραφική συνάφεια της παράστασης μπορεί να διαπιστωθεί επίσης στο γνωστό

φλαμανδικό χαρακτηριστικό του Θριάμβου του Χριστού πάνω στο Διάβολο και το Χάροντα, που απεικονίζονται ξαπλωμένοι πάνω σε ορθογώνιο βάθρο, χαρακτηριστικό το οποίο ο Κλόντζας χρησιμοποιεί για την εικονογράφηση ανάλογου θέματος στο χειρόγραφο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης²⁷.

Ειδικότερα επισημαίνεται ότι η συστρεφόμενη στάση του Μιχαήλ με τα διασταυρωμένα πόδια απαντά πολύ συχνά σε πλήθος δυτικών χαρακτηριστικών με μεμονωμένες μορφές, όπως οι αλληγορίες, όπου μάλιστα συναντούμε πρόσθετα το ξίφος και τη στρατιωτική πανοπλία, όπως στην εικόνα της Καλαμάτας. Σε χαρακτηριστικά του Virgil Solis (1514-1562) η αλληγορία της Δικαιοσύνης (Justicia), σε πανομοιότυπη σχεδόν στάση, κρατεί υψωμένο ξίφος και ζυγαριά, ενώ ο Ερμής (Mercurius)²⁸ έχει πανομοιότυπη πανοπλία και στάση. Σε ένα άλλο ιταλικό χαρακτηριστικό του Battista del Moro η αλληγορία της Φήμης (Fama)²⁹ απεικονίζεται ως ανάλαφρη και ραδινή γυναίκα μορφή, με φτερούγες που ανεμίζουν λοξά προς τα δεξιά και συστρόφη του σώματος, παρόμοια με εκείνη του αρχαγγέλου του Κλόντζα.

Η διάδοση της συστρεφόμενης στάσης από δυτικά χαρακτηριστικά και σε πρωιμότερη εποχή μπορεί να θεωρηθεί πολύ πιθανή εφόσον συναντούμε ανάλογη στάση στη μορφή του ανερχόμενου στον ουρανό Χριστού στη σκηνή της Ανάστασης σε χαρακτηριστικά του Dürer³⁰, καθώς και στις γνωστές χαλκογραφίες του Blocklandt και του Cor-

²⁴ Π. Καλαμαρά, Το εικονογραφικό θέμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως κριτή των νεκρών και η κοινωνική παράμετρος της επικράτησής του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στη Μάνη, *Δέκατο Έκτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1996, 35-36.

²⁵ Βλ. σχετικά παρακάτω σ. 255 και υποσημ. 57. Βλ. και RbK 3, 1968, στ. 93-97. LChrI, 3, στ. 258, 261-262, εικ. 1, 4. Schiller, *Ikonographie*, τ. 4, 1, 77-84, εικ. 187, 200· τ. 5, *Die Apokalypse der Johannes*, Gütersloh 1991, 80-94, 106-109, 131-139, 158-171, εικ. 101a-b, 406-408. *Enciclopedia* (υποσημ. 13) εικ. 367.

²⁶ *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, The Wierix Family*, V, Rotterdam 2004, 180 αριθ. 1083/1, 181 αριθ. 1084/1, 183 αριθ. 1085/1 (1585). F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1450-1700*, XVII, Amsterdam 1973, 31. Βλ. και Schiller, *Ikonographie*, τ. 5, εικ. 967.

²⁷ Πρόκειται για το εικονογραφικό πρότυπο που χρησιμοποιήσε και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στο τρίπτυχο της Modena για την απόδοση του Θριάμβου του χριστιανού στρατιώτη. Βλ. L. Hadermann-Misguich, *L'exploitation d'une gravure manieriste du Jugement Dernier dans le codex de Georges Klontzas à la Biblioteca Marciana* (Gr. VII, 22), *La Spiritualité de l'Univers byzantin dans le verbe*

et l'image, Hommages offerts à Edmond Vordeckers, Turnhout 1997, 91-96, εικ. 2, 4, 5.

²⁸ *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Virgil Solis*, LXIII, I, Rotterdam 2004, 83, αριθ. 89/1 (η Δικαιοσύνη, με μακρύ χιτώνα και θώρακα, έχει δεμένα μάτια), 87, 97 (άλλα παραδείγματα με τη Δικαιοσύνη)· βλ. και 92, αριθ. 401 (ο Ερμής με στολή στρατιωτική και πανομοιότυπη στάση).

²⁹ *Da Tiziano a El Greco, per la storia di manierismo a Venezia, 1540-1590*, Μιλάνο 1981, 320-321, αριθ. 163 (περί το 1570). Θεωρείται από τις πιο σημαντικές για την πρωτοτυπία του θέματος, το οποίο απαντά και σε τοιχογραφίες που του αποδίδονται στη Verona και στη villa Godi στο Lonardo, 1560-1565. Η αλληγορία της Φήμης είναι συχνά φτερωτή, όπως οι άγγελοι, αλλά δεν απεικονίζεται πάντοτε με όμοιο τρόπο. Σε χαλκογραφία του Virgil Solis αποδίδεται να τρέχει προς δεξιά με γυμνό στήθος (*Hollstein's German Engravings*, 102, αριθ. 122), ενώ σε χαλκογραφία του Raimondi η αλληγορία της Ποίησης αποδίδεται καθισμένη μετωπικά με τις φτερούγες ανοιχτές, *The Illustrated Bartsch, Marcantonio Raimondi and His School*, 27 (14, 2), Νέα Υόρκη 1978, 732, εικ. 382.

³⁰ *Albrecht Dürer, 1471-1971, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg*, Μόναχο 1971, εικ. 604, 15 (Kupferstichpassion).

nelis Cort (1575)³¹. Η χρήση τέτοιων προτύπων μπορεί να διαπιστωθεί άλλωστε και σε άλλα έργα του Κλόντζα, όπως στην Ανάσταση που εικονίζεται στο τρίπτυχο της συλλογής Spada³² και στο αέτωμα του ναού της Αναστάσεως στο χειρόγραφο της Μαρκιανής³³. Τέλος, η αποδοχή αυτού του τύπου μεταξύ των κρητικών ζωγράφων επιβεβαιώνεται και από τη διάδοσή του στο έργο των συνεχιστών, όπως ο Βίκτωρ, που επαναλαμβάνει στη μορφή του ανερχόμενου Χριστού πανομοιότυπη στάση στη στρογγυλή εικόνα της Ανάστασης στο Ερμιτάζ³⁴.

Η σαρκοφάγος με το νεκρό σώμα

Η κιβωτιόσχημη σαρκοφάγος από ρόδινο μάρμαρο με τη μεγάλης κλίμακας στερεομετρική απόδοση θυμίζει έντονα σαρκοφάγους της βενετσιάνικης ζωγραφικής, του τέλους του 15ου αιώνα, όπως τις συναντούμε και σε ιταλοκρητικές εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη³⁵, αλλά ακόμη περισσότερο έχει όμοια μορφή και σχήμα με τη σαρκοφάγο μέσα στην οποία κείται ένας νεκρός στον εικονογραφημένο κώδικα Bute, στον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, καθώς και στο τρίπτυχο του Όζμιο³⁶. Με σπάνιο ρεαλισμό, που δεν ανήκει στη βυζαντινή παράδοση, αποδίδεται το πρασινόμαυρο λιπόσαρκο σώμα του πτώματος ανάσκελα (Εικ. 1), με βραχίονες που πέφτουν χαλαρά έξω από τη σαρκοφάγο, ενώ διαγράφεται γυμνό το στήθος, ίσως γυναικείο, καθώς μένει ακάλυπτο από το μαβί ύφασμα που σκεπάζει την προησμένη κοιλιά. Το πρόσωπο, με μεγάλα, βαθιά μέσα στις κόγχες τους μάτια, μισάνοιχτο μεγάλο στόμα, προεξέ-

χοντα ζυγωματικά, έχει μαλλιά μακριά, τραβηγμένα προς τα πίσω. Με τα παραπάνω χαρακτηριστικά έρχεται να τονίσει ακόμη περισσότερο την αντίθεση ανάμεσα στην ομορφιά της ζωής που αντιπροσωπεύει η ενάρετη μορφή του αρχαγγέλου και τη φθορά του θανάτου που αντιπροσωπεύει η δυσειδής μορφή της αμαρτίας και της κακότητας που κείται μέσα στη σαρκοφάγο.

Η απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ που πατεί πάνω σε απεχθές γυναικείο πτώμα θα μπορούσε ίσως να συνδεθεί και με παλαιότερη βυζαντινή παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Μιχαήλ κατεβαίνοντας από τον ουρανό κατατρόπωσε ένα θηλύμορφο δαίμονα, όπως απεικονίζεται σε σφραγίδες του αρχαγγέλου Μιχαήλ ήδη από τον 8ο αιώνα με την επιγραφή *ΦΕΥΓΕ ΜΕΜΙΣΗΜΕΝΗ*³⁷, καθώς και σε φυλακτό του 12ου-13ου αιώνα, στη μία όψη του οποίου παριστάνεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ και στην άλλη γυναικεία κεφαλή, με την επιγραφή *ΥΣΤΕΡΑ ΜΕΛΑΝΗ ΚΑΙ ΜΕΜΕΛΑΝΩΜΕΝΗ*³⁸, προσφώνηση που παραπέμπει ευθέως και στις νεότερες λαϊκές παραδόσεις για δαιμονική μορφή γυναίκας που αποκαλείται «παμμίαρον γύναιον, τὸ ἐπιλεγόμενον Γελού» ή και «ἀμορφού, ἄβυζού, βρεφοπνίγουσα, αἵματοπίνουσα καὶ παραφουκράστρα»³⁹. Τα παραδείγματα των εικόνων του Βίκτωρος και της Σκοπέλου που αναφέρθηκαν παραπάνω, ενδεχομένως αποτελούν τη μεταβυζαντινή εκδοχή της ίδιας παράδοσης. Στην εικόνα της Καλαμάτας γίνεται φανερό ότι ο Κλόντζας στην απόδοση της μορφής, πάνω στην οποία πατεί ο αρχάγγελος, όχι μόνο δεν ακολουθεί την παράδοση των κρητικών ζωγράφων αλλά εισάγει στη σύνθεσή του στοιχεία ασυνήθιστα, που απέκτησαν ωστόσο ευρύτατη

³¹ G. Dillon, *El Greco e l'incisione veneta. Precisazioni e novità, El Greco of Crete, Proceedings of the International Symposium, Iraklion, Crete, 1990*, Δήμος Ηρακλείου 1995, 246, 248 εικ. 19. Μ. Χατζηδάκης, 'Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ, *Κρητ. Χρον. Δ'* (1950), 57-58, εικ. 41.

³² Π. Λ. Βοκοτόπουλος, 'Ένα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικῆς Συνεδρίου*, Β', Ηράκλειο 1986, πίν. 8. Παρόμοια είναι η στάση του Χριστοῦ που κατέρχεται στον Άδη με αντίστοιχη διασταύρωση των ποδιών, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα* (;) ἄλλοτε σε ξένη ιδιωτικὴ συλλογή, στο ἴδιο, πίν. ΙΗ' και ΙΘ'.

³³ Η απόδοση του Χριστοῦ βρίσκεται πλησιέστερα προς τη μορφή του Χριστοῦ στα δύο μεγάλα έργα του Θεοτοκόπουλου με την Ανάσταση, στο Τολέδο και στο Μουσείο Πράδο, βλ. Παλιούρας, *Κλόντζας*, φ. 161β, εικ. 327. Ο ἴδιος, Η δυτικὸν τύπον Ανάστασης του Χριστοῦ και ο χρόνος εισαγωγῆς της στην ορθόδοξη τέχνη,

Δωδώνη Ζ' (1978), 392, πίν. 4-5.

³⁴ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 195, αριθ. 55, εικ. 53.

³⁵ Βλ. πρόχειρα Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Έλληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος-16ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, 148-151, αριθ. 35, εικ. 15, με βιβλιογραφία.

³⁶ L. Hadermann-Misguich, *Mort et survie dans l'œuvre de Georges Klontzas*, *Zograf* 25 (1996), 71-74, εικ. 2-5. Hadermann-Misguich - Vereeken, *Les oracles*, πίν. XV, εικ. 9 (φ. 13r). Παλιούρας, *Κλόντζας*, φ. 155r, εικ. 314. Vocotopoulos, *Le triptyque*, εικ. 5.

³⁷ Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 114, εικ. 98 και 99.

³⁸ Στο ἴδιο, 298. G. Langmann, *Ein Zauberamulet aus Ephessos*, *JÖB* 22 (1973), 281-284.

³⁹ Από ανέκδοτο κείμενο που παρατίθεται χωρίς χρονολογία, Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 117, σημ. 324. Έχουν καταγραφεί 52 ονόματα, μεταξύ άλλων «Λάμια, Λακώ, Αλφιτώ, Γιλλώ, Καρκώ, Μορμώ και Μορμολύκη» (Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 115, 118 και σημ. 331).

διάδοση σε σειρά δυτικών χαρακτηριστικών ήδη από το μεσαίωνα⁴⁰ και στη συνέχεια στο έργο των φλαμανδών ζωγράφων ιδιαίτερα του Bruegel και του Grünewald⁴¹. Σε λεπτομέρεια πίνακα του Grünewald μάλιστα στο Στρασβούργο «οί φίλοι τῶν ἡδονῶν τιμωρούμενοι»⁴² εικονίζονται ως ζεύγος όπου η γυναίκα, μορφή αποστεωμένη πτώματος, η οποία παριστάνεται όρθια να την τρώνε τα σκουλήκια, έχει πανομοιότυπη απόδοση και φυσιολογία με το πτώμα της εικόνας μας. Το θέμα του Χάροντα είναι γνωστό άλλωστε και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο αναζητήσεων του ζωγράφου γύρω από την απεικόνισή του και του διαβόλου, όπως φαίνεται από σειρά απεικονίσεών του που περιλαμβάνονται όχι μόνο στις γνωστές σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, αλλά και σε ολοσέλιδες διακοσμήσεις με διαφορετικά θέματα στους εικονογραφημένους κώδικες της Μαρκιανής και της Συλλογής Bute⁴³.

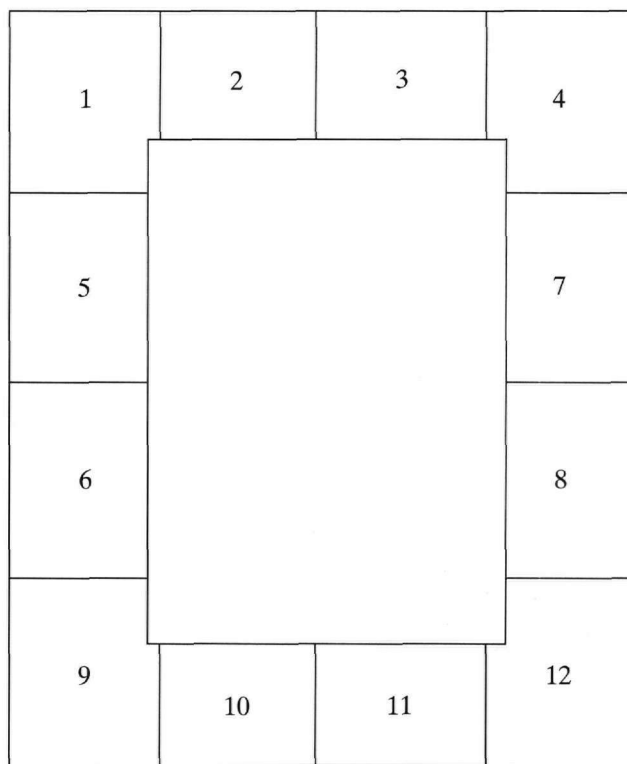
Οι σκηνές του πλαισίου

*Οι εμφανίσεις και τα θαύματα του αρχαγγέλου Μιχαήλ*⁴⁴

Οι δώδεκα σκηνές που πλαισιώνουν τον αρχάγγελο ανήκουν όλες στον κύκλο των εμφανίσεων και των θαυμάτων του (Εικ. 1 και 5). Συνοδεύονται από εκτενείς επιγραφές με κόκκινα κεφαλαία γράμματα, δυστυχώς οι περισσότερες με σημαντικές φθορές.

Σκηνή 1. Ο αρχάγγελος συνομιλεί με τον Λωτ, ενώ στο βάθος φλέγονται τα Σόδομα (Εικ. 6). Δεν υπάρχει επιγραφή (Γέν. ΙΘ', 24: *καὶ Κύριος ἔβρεξεν ἐπὶ τὰ Σόδομα καὶ Γόμορρα θεῖον καὶ πῦρ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ* (Ερμηνεία, 51-52).

Η σκηνή πάνω σε κόκκινο φλογισμένο κάμπο από την καίόμενη πόλη των Σοδόμων (*καὶ ἰδὸν ἀνέβαινε φλόξ τῆς γῆς ὥσει ἀτμὶς καμίνου*, Γέν. ΙΘ', 28). Σε πρώτο επίπεδο, καθισμένος σε γυμνό βράχο, εμφανίζεται ο αρχάγγε-



Εικ. 5. Η διάταξη των δώδεκα σκηνών στο πλαίσιο της εικόνας του αρχαγγέλου Μιχαήλ (βλ. Εικ. 1).

λος, ήρεμος, με χιτώνα γαλάζιο και ρόδινο μιάτιο να συνομιλεί με τον Λωτ. Είναι η μοναδική σκηνή όπου ο άγγελος δεν φορεί τη στρατιωτική ενδυμασία. Ο Λωτ κάθεται καταγής και είναι ντυμένος με χιτώνα που αφήνει γυμνό το λιπόσαρκο και μαυρισμένο από τον καπνό άνω μέρος του σώματός του. Με τα δύο χέρια απλωμένα προς τον άγγελο μοιάζει να συνομιλεί έντονα. Τα μαυρισμένα, φλεγόμενα κτίρια της πόλης διακρίνονται αριστερά και στο βάθος ενός μαλακού τοπίου, όπου προχω-

⁴⁰ D. Briesemeister, *Bilder des Todes*, Unterscheideim 1970, ιδιαίτερα εικ. 9 (1486), 128 (Arte di ben morire, Ένας σκελετός μέσα σε κιβωτιόσχημη σαρκοφάγο σε οριζόντια θέση, τέλη 15ου αι.), 136 και 183 (Θρίαμβος του Θανάτου πάνω σε άρμα, 1518 και 1550), 208 (Agostino Veneziano, 1518), 209 (1554) και σποραδικά πολλά άλλα.

⁴¹ G. Arpino, *Bruegel, L'opera completa*, Μιλάνο 1967, πίν. X-XII. Πολλά από τα έργα του Bruegel κυκλοφόρησαν και σε χαρακτηριστικά, στο ίδιο, 116-118. W. Fraenger, *Matthias Grünewald*, Μόναχο 1983, πίν. 16, 82, 85.

⁴² Βλ. πρόχειρα, Προβατάκης, *Ο διάβολος*, εικ. 129.

⁴³ Hadermann-Misguich, *Mort et survie*, ό.π. (υποσημ. 36). Στην εικόνα

του αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας ένας σκελετός απεικονίζεται στο έδαφος, πλάι στο δράκο χωρίς να δικαιολογείται, Ποταμιάνου, *Εικόνα αγίου Γεωργίου*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 1.

⁴⁴ Βλ. βιβλιογραφία στις υποσημ. 13 και 25. Α. Κατσελάκη, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (1315-1316) και η μνημειακή ζωγραφική στην Κρήτη στις αρχές του 14ου αιώνα* (αδημ. διδακτ. διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 2003, 161-218, 284-288, 328. Περιγραφές των σκηνών περιλαμβάνονται στο *Θησαυρό του Δαμασκηνού Στουδίτη, Λόγος ΙΗ'* (βλ. υποσημ. 94), 185-205 (στο εξής: *Θησαυρός*), και στην *Ερμηνεία*, 174-175.



Εικ. 6. Η Καταστροφή των Σοδόμων (σκηνή 1).

ρούν τρεις γυναίκες (οι δύο είναι οι κόρες του Λωτ), ενώ ένας άνδρας (ο Λωτ) προχωρεί φορτωμένος με ένα καλάθι στο κεφάλι και μια γυναίκα (η γυναίκα του;) γονατισμένη απλώνει τα δύο χέρια πάνω στη γη δίπλα της βρίσκεται ένα πανέρι και μία υδρία. Προφανώς πρόκειται για ένα επεισόδιο διαλόγου του Λωτ με τον άγγελο μετά την απομάκρυνσή του από τα Σόδομα, που δεν καταγράφεται στη Βίβλο. Ο ζωγράφος πιθανώς μεταφέρει σε ένα πρωθύστερο σχήμα την αναφερόμενη στη Γένεση (ΙΘ', 1) συνάντηση του Λωτ με τον άγγελο στην είσοδο της πόλης, πριν από την καταστροφή, σε μια στιγμή μετά από αυτή όπου *ἀνέβη δὲ Λῶτ ἐκ Σηγῶρ καὶ ἐκάθητο ἐν τῷ ὄρει...* (Γέν. ΙΘ', 30), ενώ η γνωστή σκηνή της αναχώ-

ρησης του Λωτ και της οικογένειάς του απεικονίζεται ως δευτερεύον επεισόδιο στο βάθος. Η σκηνή δεν αντιστοιχεί ακριβώς ούτε στην περιγραφή της *Ερμηνείας* ούτε στις γνωστές σκηνές του κύκλου του Λωτ σε βυζαντινές τοιχογραφίες της Κρήτης⁴⁵.

Σκηνή 2. Ο αρχάγγελος εμφανίζεται όταν ο Ιακώβ φεύγει μακριά από τον αδελφό του Ησαΰ. Επιγραφή: *ΩΦΘΗ ΤΩ / ΙΑΚΩΒ / ΦΕΥΓΟΝΤΑ ΑΔΕΛΦΟΝ / ΑΥΤΟΥ ΗΣΑΥ* (Εικ. 7). Ο αρχάγγελος κατερχόμενος από τον ουρανό απευθύνει το λόγο στον Ιακώβ, ο οποίος στέκει όρθιος στα αριστερά μαζί με άλλους στρατιώτες, όλοι με χρυσοστόλιστες αναγεννησιακές πανοπλίες, ενώ στο βάθος προβάλλει μικρογραφημένη πόλη σε μονοχρωμία. Η σκηνή είναι άγνωστη στην εικονογραφία και δεν καταγράφεται στο κείμενο του *Θησαυρού* ούτε και στην *Ερμηνεία*. Ο Κλόντζας εικονογραφεί πιθανώς δύο διαφορετικά αποσπάσματα από την αφήγηση της Γένεσης και αποτυπώνει την αναφερόμενη εμφάνιση του Θεού με τη μορφή του αγγέλου (Γέν. ΛΕ', 1: *ἔλπε δὲ ὁ θεὸς πρὸς Ἰακώβ, Ἀναστὰς ἀνάβηθι εἰς τὸν τόπον Βαιθήλ...* τῷ θεῷ τῷ ὀφθέντι σοι ἐν τῷ ἀποδιδράσκειν σε ἀπὸ προσώπου Ἡσαΰ τοῦ ἀδελφοῦ σου, ἐνῶ η επιγραφή αντιστοιχεί στο κεφ. ΛΕ', 9: *᾿Ωφθη δὲ ὁ θεὸς Ἰακώβ ἔτι ἐν Λούζα, ὅτε παρεγένετο ἐκ Μεσοποταμίας τῆς Συρίας, καὶ ἠλόγησεν αὐτὸν ὁ θεός*).

Σκηνή 3. Ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Βαλαάμ (Εικ. 1). Υπάρχει φθορά στο σημείο όπου θα βρισκόταν σχετική επιγραφή (Αριθμ. ΚΒ', 31-32· *Θησαυρός*, 189· *Ερμηνεία*, 58). Ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον ουρανό και εμποδίζει την όνο του μάντη Βαλαάμ να προχωρήσει. Το ζώο, ένα γαϊδουράκι γκρίζο, γυρίζει το κεφάλι προς τα πίσω, ενώ ο Βαλαάμ υψώνει με το δεξί του χέρι ραβδί και με το αριστερό συγκρατεί τα ηνία. Η σκηνή απεικονίζεται αρκετά συχνά στους γνωστούς κύκλους του αρχαγγέλου Μιχαήλ με ανάλογη εικονογραφία⁴⁶.

Σκηνή 4. Δύο εμφανίσεις του αρχαγγέλου σε μία σκηνή από τον κύκλο της Θυσίας του Αβραάμ (Εικ. 8). Επιγραφή: *ΠΙ. / [ΑΒΡΑ]ΑΜ. / ΧΑΙΡΙCT ΤΩ ΠΑΤΕ CΤΡΑΤΗ- / ΛΑ/ΤΑ...* (Γέν. ΚΒ', 11-15). Ψηλά, μέσα σε γαλάζιο σύννεφο, η Συνομιλία του αγγέλου με τον Θεό. Κάτω, στη γη, η Συνομιλία του με τον Αβραάμ. Ανάμεσά τους, σε μικρή κλίμακα, ανδρική μορφή με γενειάδα, καπέλο και

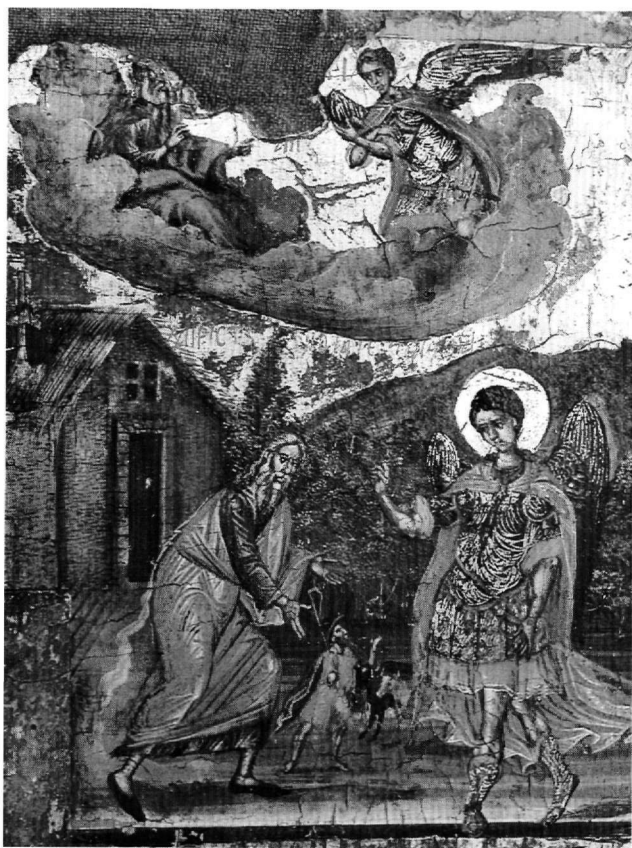
⁴⁵ *LChrI* 3, στ. 108 (Λωτ). S. Tsuji, *Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton: Cycles de Lot, d'Abraam et de Jacob*, *CahArch* XX (1970), 28-35. Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 70, 114-137. Gabelić *Archangels*, 142. Κατσελάκη, ό.π.,

161, 168, 286 κ.ε.

⁴⁶ Gabelić, *Archangels*, 71- 73, 142-143. Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 34, 60, 62, 74, 76, 124-126, 181.



Εικ. 7. Η Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Ιακώβ (σκηνή 2).



Εικ. 8. Η Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Αβραάμ, κύκλος Θουσίας (σκηνή 4).

ραβδί στον ώμο, κοιτάζει προς τον άγγελο, ενώ πλάι του στέκουν δύο βόδια. Όπως συνάγεται και από το υπόλειμμα της επιγραφής, πρόκειται για σκηνή Συνομιλίας του αγγέλου με τον Αβραάμ, η οποία σχετίζεται με την εντολή που μετέφερε ο άγγελος στον Αβραάμ να μη θυσιάσει το γιο του. Το επεισόδιο της θυσίας του Ισαάκ ωστόσο δεν απεικονίζεται⁴⁷. Η σκηνή χωρίς τη παρουσία του Ισαάκ είναι άγνωστη στην εικονογραφία.

Σκηνή 5. Η Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Αβραάμ για να του μεταφέρει την εντολή του Θεού για τη θυσία του Ισαάκ. Ως δευτερεύον επεισόδιο στο βάθος εικονίζεται σε μικρογραφία η Φιλοξενία (Εικ. 9). Επιγραφή: ΛΑΒΕ ΤΟΝ ΥΙΟΝ ΣΟΥ ΤΟΝ ΜΟΝΟΓΕΝΗ ΟΝ ΗΓΑΠΗΣΑΣ ... ΟΥ... ΤΟΝ ... ΙΣΑΑΚ (Γέν. ΚΒ', 2 και ΙΘ', 2-8 (Φιλοξενία). *Ερμηνεία*, 51 (Φιλοξενία).

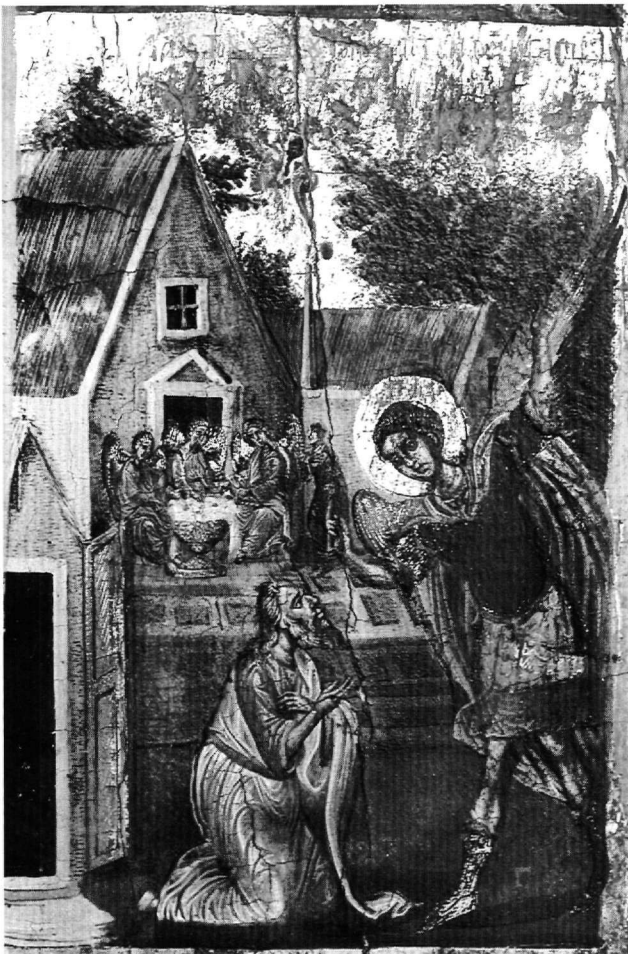
Σε πρώτο επίπεδο και σε μεγαλύτερη κλίμακα ο Αβραάμ έξω από σπίτι, γονατισμένος, συνομιλεί με τον άγγελο, ο οποίος του αναγγέλλει ότι πρέπει να θυσιάσει τον υιόν του τον μονογενή. Στο βάθος, σε μικρογραφία, εικονίζεται η Φιλοξενία έξω από μεγάλο σπίτι. Οι τρεις άγγελοι κάθονται γύρω από στρογγυλό τραπέζι, στρωμένο με λευκό τραπεζομάντηλο, ενώ πλησιάζει η Σάρα. Στη σκηνή αντιστρέφονται οι κλίμακες στη ζωγραφική απόδοση δύο διαφορετικής σημασίας επεισοδίων, όπου κύριο θέμα είναι η εντολή που μεταφέρει ο άγγελος στον Αβραάμ, ενώ μια σκηνή που προηγείται, η Φιλοξενία, θέμα καθιερωμένο στη διακόσμηση των εκκλησιών και γνωστό στις κρητικές εικόνες από το 15ο αιώνα, διακρίνεται στο βάθος σε μικρογραφία⁴⁸.

Σκηνή 6. Ο άγγελος εμφανίζεται στον Αβραάμ. Επιγραφή: ΕΞΕΛΘΕ ΕΚ ΤΗΣ ΓΗΣ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΚ ΤΗΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΣ ΣΟΥ ΚΑΙ ΔΕΒΡΟ ΕΙΣ ΓΗΝ/. ΗΝ ΑΝ ΚΙ ΔΙΕΩ (Γέν. ΙΒ', 1, σχεδόν κατά λέξη μεταγραφή του βιβλικού κειμένου. *Ερμηνεία*, 50).

Ο άγγελος, όρθιος, απευθύνεται στον Αβραάμ, ο οποίος γονατίζει με χειρονομία έκπληξης, και του λέει να φύγει έξω από την πόλη Χαρράν που εικονίζεται στα δεξιά, σε μεγάλη κλίμακα, με ωραία ψηλά κτίρια (Εικ. 1). Η σκηνή είναι γνωστή σε τοιχογραφίες της τράπεζας

⁴⁷ RbK 1, 1966, στ. 15-18 με παραδείγματα από τον κύκλο του Αβραάμ (στ. 11-22) και βιβλιογραφία (Κ. Wessel). Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 11-112, 113 (Θυσία). Gabelic, *Archangels*, 142 (Θυσία).

⁴⁸ RbK, ό.π., στ. 18-19. Για το θέμα σε κρητικές εικόνες βλ. Ντ. Χαράλαμπος-Μουρίκη, *Ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σὲ μία εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ΔΧΑΕ Γ'* (1962-1963), 87-112.



Εικ. 9. Η Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Αβραάμ και η Φιλοξενία (σκηνή 5).

στη μονή της Πάτμου και αργότερα στη μονή Χιλανδαρίου σε διαφορετική εικονογραφία⁴⁹.

Σκηνή 7. Ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Αβραάμ και του δείχνει την Άγαρ και το νεαρό Ισμαήλ, που εικονίζονται σε στάση σεβασμού, έξω από σπίτι, μέσα σε κήπο με πηγάδι (Εικ. 10). Επιγραφή: ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΣΚΑΛΟΥΜΕΝΟΣ Ο ΚΥΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ. / ΤΗ ΑΓΑΡ Η... CΩ...Τ... (Γέν. ΙΣΤ', 6 και ΚΑ', 14-19· *Θησαυρός*, 188· *Ερμηνεία*, 174).

Η σκηνή στην εικόνα δεν ακολουθεί κατά λέξη την περι-



Εικ. 10. Η Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Αβραάμ συνοδώντας την Άγαρ και τον Ισμαήλ (σκηνή 7).

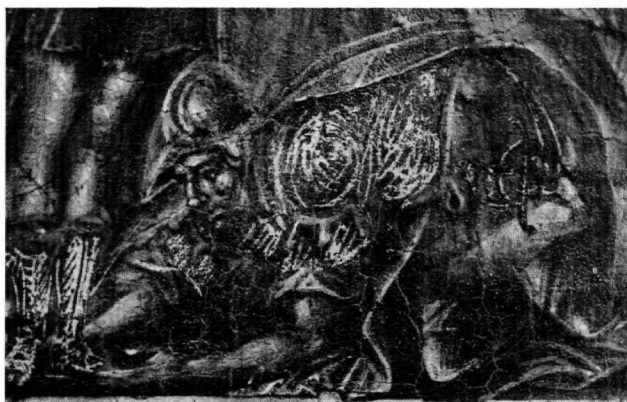
γραφής της Γένεσης⁵⁰, όπου δεν αναφέρεται υποδοχή της Άγαρ από τον Αβραάμ, ενώ μοιάζει να είναι πιστότερη στην περιγραφή του *Θησαυρού* και της *Ερμηνείας*, όπου συμφύρονται τα δύο επεισόδια, του διωγμού και της επιστροφής της Άγαρ, από την αφήγηση.

Σκηνή 8. Ο αρχάγγελος εμφανίζεται στον Ιησού του Ναυή. Επιγραφή: ΚΑΓΩ ΑΡΧΗΓΕΡΑΤΗΓ.. ΔΥΝΑΜΕΩΣ ΚΥΡΙΟΥ ΙΕΡΙΧΩ (Ιησούς του Ναυή, Ε', 13-15· *Θησαυρός*, 190· *Ερμηνεία*, 59).

Ο αρχάγγελος εμφανίζεται όρθιος αριστερά, ενώ ο Ιη-

⁴⁹ Ι. Ταβλάκης, *Εικόνες 17ου-18ου αιώνα, Εικόνες της Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1997, 298 με βιβλιογραφία. Δεν καταγράφεται στο *RbK* ούτε στον Κουκιάρη και την Gabelic.

⁵⁰ Βλ. Tsuji, ό.π. (υποσημ. 45), Γένεση Cotton, και Tatic-Djurić, ό.π. (υποσημ. 13), σχέδ. στη σ. 119 (Η Άγαρ και ο άγγελος). Η σκηνή δεν καταγράφεται από τον Κουκιάρη ούτε από την Gabelic.



Εικ. 11. Ο Ιησούς του Ναυή, λεπτομέρεια της σκηνής 8.

σούς του Ναυή απεναντί του, όρθιος, του απευθύνει το λόγο και στη συνέχεια γονατισμένος σε προσκύνηση λύνει τα υποδήματά του (Εικ. 1 και 11). Στο βάθος τοπίο μαλακό με παρατεταγμένα στρατεύματα και την πόλη της Ιερικούς σε μικρογραφία. Η σκηνή είναι από τις πλέον διαδεδομένες του κύκλου του αρχαγγέλου στη διακόσμηση των εκκλησιών και η εικονογραφία της ακολουθεί την παράδοση των βυζαντινών απεικονίσεων⁵¹.

Σκηνή 9. Ο αρχάγγελος ρίχνει στην κόλαση τους διαβόλους. Επιγραφή: ...ΕΘΕΩΡΗ CATANA ... (Δαν., ΙΒ', 7-9, 17· Αποκάλυψις, ιβ', 7-9· Θησαυρός, 187, 195· Ερμηνεία, 46).

Πάνω σε κάμπο που ροδίζει ξανοίγοντας προς τον ουρανό, ο αρχάγγελος, κατερχόμενος από ψηλά (Εικ. 1), ρίχνει στην κόλαση τους εκπεσόντες αγγέλους που εικονίζονται με γυμνά μαυριδερά σώματα και φτερούγες. Πάνω από τη κεφαλή του αρχαγγέλου με κόκκινο χρώμα το γράμμα Μ. Η σκηνή είναι από τις πλέον γνωστές στους κύκλους του αρχαγγέλου⁵².

Σκηνή 10. Ο αρχάγγελος κατατροπώνει με λόγχη το διάβολο-Αντίχριστο (Εικ. 1). Επιγραφή: ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΘΙ ΤΟΝ ΠΥΡΙΝΟΝ/ ΤΟΝ ΔΙΑΒ... (Δαν., ΙΒ', 9, 15· Ερμηνεία, 46, Πτώσις τοῦ Ἑωσφόρου).

Ο αρχάγγελος λογχίζει μαύρο δράκοντα πεσμένο ύπτιο σε οριζόντια θέση, με μεγάλο κεφάλι και ανοιχτό στόμα μέσα στην πύρινη κόλαση, όπου με μαύρα κεφαλαία η επιγραφή [ΔΙ]ΑΒ[ΟΛΟΣ]. Η σκηνή είναι γνωστή από βυζαντινούς κύκλους του Μιχαήλ, όπου ο διάβολος δια-

φέρει γιατί είναι ανθρωπόμορφος, όπως συνηθίζεται άλλωστε στη βυζαντινή περίοδο στο Lesnovo και ιδιαίτερα στο Mateic⁵³.

Σκηνή 11. Ο αρχάγγελος επιτιμά το διάβολο για το σώμα του Μωυσή (Εικ. 1). Επιγραφή: ΕΠΙΤΙΜΑ ΕΚ ΚΥΡΡΙΟC ΔΙΑΒΟΛ... (Δευτερ., ΛΔ', 5, όπου δεν περιλαμβάνεται η επιτίμηση του διαβόλου από τον Μιχαήλ. Απόκρυφο κείμενο της καθολικής επιστολής του Ιούδα (στ. 9), Μηναιον Νοεμβρίου, Θησαυρός, 190: ὁ διάβολος ἠβουλήθη νὰ σέβῃ στὸ κορμὶ τοῦ Μωυσέως..., ὁ Ἀρχιστράτηγος ἐφάνη καὶ ἐπετίμησεν...· Ερμηνεία, 59: Μωυσῆς ὕπτιος εἰς βουνόν, Διάβολος σκυπτός, Ἀρχάγγελος ἱστάμενος, ἐπιτιμᾷ αὐτὸν μετὰ σπάθης).

Μέσα σε ημικύκλιο που ορίζεται από τόξο βαθυγάλανο και σε μαύρο κάμπο προβάλλει ο αρχάγγελος όρθιος, μετωπικός, κρατώντας το ξίφος προς τα δεξιά και να υψώνει το αριστερό του χέρι πάνω από την κεφαλή όρθιας μετωπικής μορφής, ίδιου ύψους, τελείως φθαρμένης, η οποία αρχικά πιθανότατα είχε αποδοθεί σε μονοχρωμία με καστανοκόκκινο χρώμα. Από το σωζόμενο περίγραμμα πρέπει να ήταν μεγάλοςσωμος με μακριά μαλλιά και μακρύ χιτώνα, όπως απεικονίζεται ο προφήτης Μωυσής σε μεγάλη ηλικία. Ο αρχάγγελος «ἐπιτιμᾷ μετὰ σπάθης» δύο όρθιους μελανούς ανθρωπόμορφους διαβόλους που βρίσκονται στα δεξιά της κεντρικής μορφής, όπως σε στάση δέησης. Η σκηνή δεν είναι γνωστή στους βυζαντινούς κύκλους του αρχαγγέλου. Στην παράσταση της εικόνας μας ο ζωγράφος τοποθετεί τον Μωυσή όρθιο ακουμπώντας προστατευτικά το χέρι του πάνω από την κεφαλή του, ενώ επιτιμᾷ «μετὰ σπάθης» τους διαβόλους που στέκουν όρθιοι «σκυπτοί» στα δεξιά, όπως αναφέρεται στο Θησαυρό του Δαμασκηνού και όπως περιγράφεται στην Ερμηνεία.

Σκηνή 12. Το εν Χώναις Θαύμα (Εικ. 12). Επιγραφή: ΤΟ ΕΝ (ΧΩΝΑΙC) ΘΑΥΜΑ». (Μηνολόγιον 6ης Σεπτεμβρίου· Θησαυρός, 197-198· Ερμηνεία, 175).

Ο αρχάγγελος κρατεί τη λόγχη και χτυπά τα γαλάζια νερά του ποταμού που τρέχουν από ψηλό βουνό. Στα δεξιά, μπροστά από μεγάλη δυτικού τύπου εκκλησία με δίριχτη στέγη και καμπαναριό, με τοξωτό αέτωμα, όπου ζωγραφίζεται η μορφή του αρχαγγέλου σε προτομή, ει-κονίζεται γονατισμένος ο προσμονάριος Ἀρχιεπίσκοπος. Το θέμα είναι γνωστό σε εικόνες του 14ου και του 15ου αιώ-

⁵¹ Gabelić, *Archangels*, 73-82, 143. Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 35, 126-131 με προηγούμενη βιβλιογραφία.

⁵² *RbK* 3, στ. 93-97. Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 39, 154-156. Gabelić,

Archangels, 141. Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 78-80. Βλ. και υποσημ. 57.

⁵³ Κουκιάρης, *Τα θαύματα*, 235, 236. Gabelić, *Archangels*, 50 κ.ε., 141.



Εικ. 12. Το εν Χώναις Θαύμα (σκηνή 12).

να, όπου εικονίζεται με τελείως διαφορετική απόδοση, τόσο ως προς την ενδυμασία του Μιχαήλ που φορεί χιτώνα και μιάττιο –και όχι πανοπλία–, όσο και ως προς τον τύπο της εκκλησίας που είναι ένα περίκεντρο βυζαντινό κτίσμα⁵⁴. Συγγενεύει ωστόσο με τον αρχιτεκτονικό τύπο της βασιλικής με δίριχτη στέγη που συναντούμε στην απεικόνιση του Θαύματος στο ναό του Αρχαγγέλου Μι-

χαήλ στα Καμηλιανά της Κρήτης (1440)⁵⁵, όπου ζωγραφίζεται όμοια και η στηθαία μορφή του αρχαγγέλου στο τύμπανο του τόξου, πάνω από την είσοδο του ναού.

Παρατηρήσεις στην τεχνοτροπία και την εικονογραφία των σκηνών στο πλαίσιο

Από τις παριστανόμενες δώδεκα σκηνές της εικόνας, στα έργα του Κλόντζα απαντούν ασφαλώς συχνότερα οι δύο σκηνές, της Πτώσης των δαιμόνων και της Νίκης του αρχαγγέλου εναντίον του διαβόλου, που περιλαμβάνονται σε σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας. Διαδίδονται και οι δύο ιδιαίτερα στη Δύση, στην εικονογράφηση της Αποκάλυψης, όπου ο αρχάγγελος Μιχαήλ απεικονίζεται συχνά είτε ως αυτοτελές θέμα διατρυνώντας με λόγχη ένα δράκοντα, το διάβολο, που κείται στα πόδια του, είτε σε σκηνή ενσωματωμένη στον κύκλο της πάλης των ταγμάτων των αγγέλων εναντίον του διαβόλου⁵⁶. Όλοι οι παραπάνω τύποι έχουν πολύ μεγάλη διάδοση σε μεσαιωνικά εικονογραφημένα χειρόγραφα, καθώς και σε τοιχογραφίες εκκλησιών, αλλά και στη σειρά των γνωστών χαρακτηρισκών στην Αποκάλυψη του Dürer και των φλαμανδών ζωγράφων του 16ου αιώνα⁵⁷.

Η ολόσωμη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ στρατηλάτη σε αντίστοιχη βίαιη στάση (σκηνές 9 και 10) είναι από τα πλέον αγαπητά θέματα του Κλόντζα. Τη συναντούμε σε μεγάλο αριθμό έργων του και όχι μόνο στις σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, όπου κατατροπώνει το διάβολο, όπως στο τρίπτυχο και στην εικόνα της Βενετίας και στην εικόνα της Κέρκυρας⁵⁸, αλλά και στην Κοίμηση της Παναγίας στην Κω⁵⁹, καθώς και στην Εισόδου Κάθοδο σε τρίπτυχο ξένης ιδιωτικής συλλογής⁶⁰. Εδώ η εικονογραφία της σκηνής 10 είναι ανάλογη με τη σκηνή στον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, όπου ο αρχάγγελος κατατροπώνει το διάβολο⁶¹, ενώ η στάση του αρχαγγέλου στο χειρόγραφο, σαν να προσγειώνει-

⁵⁴ Gabelić, *Archangels*, 103-111, 145, σχέδ. 55, 56-60, 62. Α. Ευγγόπουλος, *Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ*, ΔΧΑΕ Α' (1960), 26-39. Η εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου που παρουσιάζεται πρέπει να χρονολογηθεί στο 15ο αιώνα, βλ. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 71-72.

⁵⁵ Κονκιάρης, *Τα θαύματα*, 93-94. Gabelić, *Archangels*, σχέδ. 61, εικ. 56.

⁵⁶ Βλ. υποσημ. 25, 26 και 57.

⁵⁷ Schiller, *Ikongraphie*, τ. 5, 106-109, εικ. 101a-b, 406-408. *LChrl*, στ. 255-265, εικ. 1, 4. *RbK* 3, στ. 93-97. Βλ. και Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 197.

⁵⁸ Chatzidakis, *Icons de Venise*, 105-107, αριθ. 80, πίν. 53. Ο ίδιος,

Έλληνες ζωγράφοι, 175, εικ. 32. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αριθ. 40, 66, εικ. 153. Το πρότυπο του αρχαγγέλου του Κλόντζα ακολουθεί και ο Ιωάννης Απακάς στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στη Βενετία (τέλη του 16ου-αρχές του 17ου αι.).

⁵⁹ Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνα αγίου Γεωργίου*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 1, 5· βλ. και εικ. 10 (Κοίμηση στο Σινά).

⁶⁰ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Τρίπτυχο*, ό.π. (υποσημ. 32), πίν. ΙΗ' και ΚΑ'. Ο εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται σε εικόνα του Θεοδώρου Πουλάκη στο Βυζαντινό Μουσείο (Τ 1671), Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 307, αριθ. 4, εικ. 206.

⁶¹ Παλιούρας, *Κλόντζας*, φ. 197r, εικ. 397.

ται πατώντας μόνο με το ένα πόδι στο έδαφος, απαντά όμοια στη εικόνα μας, αλλά σε μιαν άλλη σκηνή, στην Εμφάνιση του αρχαγγέλου στον Βαλαάμ (σκηνή 3). Συναντούμε όμοια στάση και πλήθος γυμνών σωμάτων που κρημνίζονται, όπως στη σκηνή 9, στο αντίστοιχο θέμα στο χειρόγραφο της Μαρκιανής, όπου ο Μιχαήλ θανατώνει τους «λαούς του Βορρά», καθώς και στη σκηνή όπου οι καταδικασμένοι ρίχνονται στην κόλαση από τους αγγέλους (φ. 202r)⁶². Όρθιος, τέλος, σε συνομιλία απαντά μεταξύ των σκηνών του βίου της αγίας Άννας στο φύλλο του τριπτύχου του Όζιμο και συχνότερα σε πλήθος σκηνών στο χειρόγραφο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης⁶³.

Από τις άλλες σκηνές ελάχιστες απαντούν στο έργο του Κλόντζα. Η Εμφάνιση του αγγέλου στον Βαλαάμ απαντά στο τρίπτυχο της Βενετίας, με τη διαφορά ότι το ζώο εκεί δεν στρέφει πίσω το κεφάλι⁶⁴, ενώ η Φυγή της Άγαρ με τον Ισμαήλ εικονογραφείται με διαφορετικό τρόπο στον κώδικα της Μαρκιανής, χωρίς την παρουσία του Αβραάμ⁶⁵. Η Φιλοξενία, έστω και σε μικρογραφία, παρουσιάζει εντυπωσιακή ομοιότητα με την εικόνα της Φιλοξενίας, έργο του ίδιου ζωγράφου στο Μουσείο Μπενάκη (Εικ. 3). Όμοιο είναι το στρογγυλό τραπέζι με τραπεζομάντηλο, όμοια η διάταξη των αγγέλων, ενώ και η στάση του Αβραάμ γονατιστού με διπλωμένα τα χέρια στο στήθος είναι πανομοιότυπη, με την ίδια έκφραση ανησυχίας στο πρόσωπο· με διαφορετική θέση των χεριών αλλά στον ίδιο τύπο εμφανίζεται και ο γονατισμένος Αβραάμ στη επόμενη σκηνή (6) (Εικ. 1), της Εμφάνισης του αρχαγγέλου.

Οι σκηνές στο πλαίσιο είναι ολιγοπρόσωπες, με κυρίαρχη τη μορφή του Μιχαήλ σε διάλογο με ένα μόνο κύριο πρόσωπο, ενώ στη διάρθρωση θυμίζουν τις επίσης ολιγοπρόσωπες συνθέσεις στις μικρές σκηνές στην εικόνα του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης⁶⁶. Οι εκφράσεις εί-

ναι έντονες και οι χειρονομίες ζωηρές με σκοπό τη σαφή απεικόνιση των διαλόγων, όπως συμβαίνει και στην εικόνα του αγίου Νικολάου. Ανάλογη είναι η ομοιότητα με σκηνές του εικονογραφημένου κώδικα Bute⁶⁷.

Οι χρυσοποίκιλτες πανοπλίες αναγεννησιακού χαρακτήρα του αρχαγγέλου στις ένδεκα από τις δώδεκα σκηνές του πλαισίου, αλλά και όσων στρατιωτικών απεικονίζονται σε άλλες σκηνές, όπως είναι ο Ιακώβ (σκηνή 2) και ο Ιησούς του Ναυή (σκηνή 8) (Εικ. 7 και 11), είναι παρόμοιες με τις πανοπλίες στην εικόνα του αγίου Νικολάου της Μαδρίτης⁶⁸ και σε σειρά απεικονίσεων του αρχαγγέλου Μιχαήλ αλλά και στρατιωτικών αγίων σχεδόν στα περισσότερα έργα του Κλόντζα⁶⁹.

Με εξαίρεση τα τρία επεισόδια της Κόλασης (σκηνές 9, 10 και 11), όλα τα άλλα επεισόδια στις μικρές σκηνές στο πλαίσιο εκτυλίσσονται μέσα σε φυσικό τοπίο. Συνδυάζονται ευρηματικά ψηλά βυζαντινότροπα όρη με μαλακές πεδιάδες, όπου πολιτείες αναγεννησιακού χαρακτήρα προβάλλουν σε μονοχρωμία στο βάθος, όπως στις σκηνές του Ιακώβ και του Ιησού του Ναυή (σκηνές 2 και 8), όπου προβάλλουν πρόσθετα σε σμίκρυνση στρατεύματα παρατεταγμένα σε μάχη με ελεύθερη απόδοση, αντίστοιχα με σκηνές ανάλογου θέματος στον κώδικα της Μαρκιανής⁷⁰, θεματογραφία που απαντά με παρόμοια απόδοση σε χαρακτηριστικό του Dürer⁷¹. Από ανάλογα χαρακτηριστικά του Dürer⁷² και του Campagnola κατάγεται η βλάστηση, οι θάμνοι και τα δέντρα με βαθυπράσινο πυκνό φύλλωμα που προβάλλουν στο βάθος ορισμένων άλλων σκηνών (σκηνές 2, 4, 5, 7 και 12)⁷³.

Τα κτίρια είναι και αυτά ανάλογα με εκείνα που απαντούν σε γνωστά έργα του Κλόντζα, ιδιαίτερα στον εικονογραφημένο κώδικα Bute. Η μεγάλη λατινική εκκλησία που απεικονίζεται στο Εν Χώναις Θάύμα (Εικ. 12) μοιάζει εντυπωσιακά ως προς τον αρχιτεκτονικό τύπο και τη μορφολογία με εκκλησία που ζωγραφίζεται με ανάλογο

⁶² Στο ίδιο, φ. 178r, εικ. 360.

⁶³ Vocotopoulos, *Le triptyque*, εικ. 4. Παλιούρας, *Κλόντζας*, εικ. 394 και σποραδικά.

⁶⁴ Βλ. παραπάνω υποσημ. 46.

⁶⁵ Παλιούρας *Κλόντζας*, φ. 42v, σ. 94, εικ. 79. Περιλαμβάνεται επίσης στο κείμενο των προφητειών του Λέοντος του ΣΤ' στον κώδικα Bute, Hadermann-Misguich - Vereeken, *Les oracles*, 168 στ. 28, 188 στ. 13-14 και 189 στ. 8-9.

⁶⁶ Χατζηδάκη, *Εικόνα αγίου Νικολάου*, εικ. 1, 4, 7-10.

⁶⁷ Hadermann-Misguich - Vereeken, *Les oracles*, φ. 111v (πίν. XIV, εικ. 8), φ. 16v (πίν. XIX, εικ. 13), φ. 7r (πίν. XX, εικ. 14), φ. 18v (πίν. XXII, εικ. 16), φ. 19v (πίν. XXIII, εικ. 17).

⁶⁸ Χατζηδάκη, *Εικόνα αγίου Νικολάου*, εικ. 4.

⁶⁹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, αριθ. 40, 66, εικ. 153. Ο ίδιος, *Ένα άγνωστο τρίπτυχο*, ό.π. (υποσημ. 32), εικ. 1. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Τρίπτυχο*, ό.π. (υποσημ. 32), πίν. ΙΗ' και ΚΑ'. Vocotopoulos, *Triptyque*, εικ. 4, 6. Βοκοτόπουλος, *Δύο άγνωστα φύλλα*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 1.

⁷⁰ Παλιούρας, *Κλόντζας*, φ. 170r, εικ. 343. Βλ. και εικ. 249 φ. 115r, εικ. 250 φ. 115v, εικ. 267 φ. 124r, εικ. 268 φ. 124v.

⁷¹ Hollstein, *German Engravings* (υποσημ. 26), τ. VII, 220, αριθ. 272.

⁷² *Albrecht Dürer* (υποσημ. 30), αριθ. 567, 569 με χρώμα, αριθ. 516.

⁷³ A.M. Hind, *Early Italian Engraving*, VII. II, Λονδίνο 1948, πίν. 772, 776, 796.

τρόπο σε δύο διαφορετικές σκηνές που επιγράφονται «Μοναρχία και Ένωσις» και «Ασέβεια»⁷⁴. Στη σκηνή 6, ο χώρος ορίζεται από τα πολυώροφα μέγαρα ή ναούς μιας πόλης, που έχουν παρόμοια μορφή και απόδοση με εκείνη που συναντούμε στον ίδιο κώδικα⁷⁵. Τέλος, ο ρεαλισμός στην απόδοση της όνου του Βαλαάμ (Εικ. 1), είναι ανάλογος με εκείνον που συναντούμε σε τετράποδα και άλλα ζώα που ζωγραφίζονται σε άλλες σελίδες του ίδιου κώδικα⁷⁶. Τρεις σκηνές από τον κύκλο του Αβραάμ (4, 5 και 7) εκτυλίσσονται μέσα στο τοπίο και έξω από ένα μεγάλο αγροτικό σπίτι με ψηλή δίριχτη στέγη από χόρτα, με καμινάδα από όπου βγαίνει πυκνός καπνός, με μεγάλη πόρτα και ένα μικρό τετράγωνο παράθυρο (Εικ. 1), άγνωστο από άλλα έργα του, με προφανές πρότυπο χαρακτικά του του Dürer⁷⁷.

Παρατηρήσεις στην επιλογή των σκηνών

Στις σκηνές του πλαισίου εικονογραφούνται μεμονωμένες εμφανίσεις του αρχαγγέλου, από τα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης, στον Λωτ και στον Ιακώβ, στον Βαλαάμ και στον Ιησού του Ναυή, ενώ περιλαμβάνεται και το Εν Χώναις Θαύμα που ανήκει στον κύκλο των γνωστών θαυμάτων του αρχαγγέλου. Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο ότι ιδιαίτερη προτίμηση διαπιστώνεται και στον κύκλο της πάλης του αρχαγγέλου με το διάβολο σε τρεις σκηνές που τοποθετούνται στο κάτω τμήμα του πλαισίου, δηλαδή κοντά στη σαρκοφάγο με το λείψανο, ενώ σε κορυφαία θέση πάνω δεξιά τοποθετείται η σκηνή της καταστροφής των Σοδόμων (1), που προβάλλει με το κατακόκκινο χρώμα του φλεγόμενου κάμπου (Εικ. 6) ως προεικόνιση των ποινών της κολάσεως κατά τη Μέλλουσα Κρίση. Η μεγαλύτερη έμφαση δίδεται ωστόσο σε σκηνές από τον κύκλο του Αβραάμ (τέσσερις σκηνές) από όπου απουσιάζουν ωστόσο οι πιο σημαντικές και γνωστές στην εικονογραφία σκηνές, όπως η Θυσία, αν και

απεικονίζονται δύο σχετικά με αυτήν επεισόδια (σκηνές 6 και 7), χωρίς την παρουσία του Ισαάκ. Με ανάλογο τρόπο η σημαντική σκηνή της Φιλοξενίας απεικονίζεται σε σμίκρυνση ως δευτερεύον επεισόδιο στη σκηνή όπου το κύριο θέμα είναι η Συνομιλία του αγγέλου με τον Αβραάμ (σκηνή 5). Με ανάλογη πρωτοτυπία από τη σκηνή της Καταστροφής των Σοδόμων δεν εικονίζεται η Φυγή του Λωτ και της οικογένειάς του, αλλά η Συνομιλία του Λωτ με τον άγγελο μετά την καταστροφή (σκηνή 1), ενώ από τον κύκλο του Ιακώβ επιλέγεται η μοναδική σκηνή της Εμφάνισης του αρχαγγέλου, καθώς απομακρύνεται από τον αδελφό του Ησαΰ (σκηνή 2), και δεν απεικονίζεται η γνωστότερη σκηνή της Κλίμακος ή της Πάλης του Ιακώβ με τον άγγελο. Τέλος, πάλι στις γνωστές σκηνές από τον κύκλο της πάλης του αρχαγγέλου με το διάβολο (σκηνές 9 και 10) τοποθετείται και η άγνωστη στη βυζαντινή τέχνη σκηνή της Επιτίμησης του αρχαγγέλου προς το διάβολο με αφορμή το σώμα του Μωυσή (σκηνή 11), η οποία ωστόσο απαντά σε δυτικές εικονογραφημένες βίβλους του 16ου αιώνα, όπου το σώμα του Μωυσή εικονίζεται μέσα σε σαρκοφάγο ενώ πλάι παριστάνεται η πάλη του αγγέλου με μεγαλόσωμο δαίμονα⁷⁸, όπως περιγράφεται και στο *Θησαυρό* και στην *Ερμηνεία*. Το γεγονός ότι η σκηνή αυτή εντοπίζεται σε πλαίσιο εικόνας των αρχαγγέλων, των αρχών του 18ου αιώνα⁷⁹, καθώς και σε μεταγενέστερες τοιχογραφίες στη μονή Ξηροποτάμου (1783) και στη μονή Ιβήρων (1795)⁸⁰, καθιστά πολύ πιθανή την παρουσία της σε πρωιμότερους κύκλους που δεν μας είναι γνωστοί.

Ο κύκλος των εμφανίσεων και των θαυμάτων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ενώ είναι γνωστός από τη βυζαντινή εποχή και απαντά συχνά σε τοιχογραφίες των εκκλησιών της Κρήτης του 13ου και του 14ου αιώνα, δεν είναι έως σήμερα γνωστός σε χρητικές εικόνες. Μπορεί να θεωρείται βέβαιο ότι ο κύκλος αυτός δεν είχε αντίστοιχη διάδοση, όπως συμβαίνει με τους κύκλους των πλέον δη-

⁷⁴ Hadermann-Misguich - Vereeken, *Les oracles*, φ. 18ν πίν. XXII εικ. 16, φ. 23ν πίν. XXVII εικ. 21.

⁷⁵ Στο ίδιο, φ. 13ν, πίν. XVI εικ. 10, φ. 14ν πίν. XVII εικ. 11, φ. 18ν πίν. XXII εικ. 16, φ. 19ν πίν. XXIII εικ. 17.

⁷⁶ Στο ίδιο, φ. 6ν, 11ν, 18ν, πίν. IX, XIV, XXII.

⁷⁷ *Albrecht Dürer* (υποσημ. 30), αριθ. 516 και 567. Hollstein, *German Engravings* (υποσημ. 26), τ. XVII, 24 (ιδίως στον «Άσωτο Υιό»). Βλ. και πιστό αντίγραφο από ανώνυμο φλωρεντινό χαράκτη του 16ου αιώνα, Hind, ό.π. (υποσημ. 73), αριθ. 34, πίν. 905.

⁷⁸ Δεν καταγράφεται από τον Κουζιάρη ούτε από την Gabelić. Σε

δυτικές βίβλους γίνεται συμφυρμός δύο σκηνών (Ο Ενταφιασμός του Μωυσή και η Πάλη του Μιχαήλ με το Διάβολο, *Apokalypsis Mosis*, 34, 6, Judas, στ. 9), βλ. Ph. Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel (1522-1700)*, Βασιλεία 1962, 396, αριθ. 307 (1702), και επανάληψη του τύπου στη σ. 349 αριθ. 262 (1686). Βλ. και παλαιότερο παράδειγμα χωρίς απεικόνιση του διαβόλου, στο ίδιο, 90 αριθ. 44 (1494), 287 αριθ. 207 (1572).

⁷⁹ *Golden Light. Masterpieces of the Art of the Icon*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Αμβέρσα 1988, 138-139, αριθ. 114· βλ. και παρακάτω υποσημ. 82, 83 και 84.

μοφιλών αγίων, του Νικολάου και του Γεωργίου⁸¹. Αλλά και τα μεταγενέστερα γνωστά δείγματα του κύκλου είναι ελάχιστα, όπως μια εικόνα της Σύναξης των αρχαγγέλων στη μονή Παντοκράτορος, του 17ου αιώνα⁸², και μια εικόνα σε συλλογή στη Γερμανία, των αρχών του 18ου αιώνα, όπου απαντούν αρκετές από τις σκηνές που περιλαμβάνονται στην εικόνα του Κλόντζα, αλλά με διαφορετική εικονογραφία⁸³, ενώ δύο εικόνες στη Σλοβακία και την Πολωνία ανήκουν σε τελείως διαφορετική εικονογραφική παράδοση και δεν προσφέρονται για σύγκριση⁸⁴. Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ της Καλαμάτας, λοιπόν, μας παρέχει το παλαιότερο δείγμα ενός κύκλου σκηνών με τις εμφανίσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ στη ζωγραφική των κρητικών εικόνων.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι δέκα σκηνές της εικόνας του Κλόντζα περιγράφονται στην *Ερμηνεία*, είτε στον κύκλο του αρχαγγέλου⁸⁵ είτε στον κύκλο της Παλαιάς Διαθήκης⁸⁶. Ωστόσο, στην επιλογή των σκηνών στην εικόνα του Κλόντζα εντοπίστηκε μεγάλη συγγένεια με την αφήγηση στο *Θησαυρό* του Δαμασκηνού, όπου περιγράφονται οκτώ σκηνές, μεταξύ των οποίων και δύο από τις σπάνια εικονιζόμενες κατά τη βυζαντινή εποχή, όπως η Άγαρ με τον Ισμαήλ (σκηνή 7) και η Επιτίμηση του διαβόλου (σκηνή 11)⁸⁷. Τα τελευταία

χρόνια νεότερες μελέτες έχουν δείξει ότι την ίδια περίοδο στην ηπειρωτική Ελλάδα ένας άλλος ζωγράφος ο οποίος διαμόρφωσε διαφορετικό ιδίωμα στην τέχνη της τοιχογραφίας, ο Φράγκος Κονταρής, εικονογραφεί στη μονή Γαλατάκη ευρύτατο κύκλο από τη ζωή του αγίου Νικολάου (τριάντα τρεις σκηνές) με βάση το κείμενο του *Θησαυρού* του Δαμασκηνού⁸⁸. Το ίδιο κείμενο ακολουθεί και ο ζωγράφος της εικόνας της αγιορειτικής μονής Παντοκράτορος επιλέγοντας ωστόσο διαφορετικές σκηνές⁸⁹. Ακόμη μεγαλύτερη πρωτοβουλία, σχετικά με την εικονογράφηση βιογραφικού κύκλου αγίου, αναπτύσσει ο Μάρκος Βαθάς, ένας άλλος σημαντικός ζωγράφος και μικρογράφος, καθώς εικονογραφεί το βίο του αγίου Θεοδοσίου με βάση σύγχρονό του αγιογραφικό κείμενο του Νικολάου Μαλαξού⁹⁰.

Όπως είδαμε, σε μεγάλο αριθμό σκηνών στην εικόνα του Κλόντζα εικονογραφούνται, με αποκλίσεις, θέματα της Βίβλου, καθώς και το κείμενο του Δαμασκηνού. Ωστόσο, οι επιγραφές –με εξαίρεση εκείνη της σκηνής 6– δεν ακολουθούν ούτε το κείμενο της Βίβλου⁹¹ ούτε του Δαμασκηνού. Η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί στην υπόθεση ότι οι πηγές του ζωγράφου βρίσκονται σε κάποιο άλλο κείμενο, που μας είναι άγνωστο και συνδέεται με τα θαύματα και τις εμφανίσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Το μέ-

⁸⁰ Δεν τις έχω δει. Αναφέρονται από τον Προβατάκη, *Ο διάβολος*, 99.

⁸¹ Για τη διάδοση των βιογραφικών εικόνων του αγίου Νικολάου βλ. Χατζηδάκη, *Εικόνα αγίου Νικολάου*, 412-414.

⁸² Ο Ταβλάκης, ό.π. (υποσημ. 49), 294-300, αναφέρει και αδημοσίευτη εικόνα της ίδιας εποχής στη μονή Ιβήρων. Ευχαριστώ τη μαθήτριά μου Χ. Κούτσιου, η οποία ετομάζει διατριβή για εικόνες με βιογραφικούς κύκλους αγίων σε κρητικές εικόνες του 16ου-17ου αιώνα, για την υπόδειξη της μελέτης και, ακόμη, για την επιβεβαίωση της απουσίας γνωστών κρητικών εικόνων με ανάλογους κύκλους.

⁸³ Διαστ. 126×70 εκ., καλής τέχνης της βόρειας Ελλάδας. Εικονίζεται δύο φορές ο αρχάγγελος Μιχαήλ στο κέντρο και δέκα σκηνές του κύκλου του σε οριζόντια διάταξη στο πάνω και στο κάτω τμήμα του πλαισίου. Σκηνές κοινές με την εικόνα του Κλόντζα: Ιησούς του Ναυή, Το εν Χώναις Θαύμα, Ιστορία της Άγαρ και του Ισμαήλ, Η Θυσία του Αβραάμ, Ο Βαλαάμ, Η Επιτίμηση του Αρχαγγέλου προς το Διάβολο για το σώμα του Μωυσή, *Golden Light* (υποσημ. 79), 138-139, αριθ. 114.

⁸⁴ J. Myslivec, *Vychodoslovenske Ikony, Les icones de la Slovaquie orientale, Umeni XVII* (1969), 423, εικ. 4. Ο συγγραφέας τη χρονολογεί στο τέλος του 16ου αιώνα, ωστόσο μοιάζει πολύ μεταγενέστερη. Καμιά από τις εννέα σκηνές της εικόνας δεν αντιστοιχεί στις σκηνές της εικόνας της Καλαμάτας. *Ikony aus Polen, Museen der Stadt Recklinghausen, κατάλογος έκθεσης, Recklinghausen* 1966, αριθ. 11 (β' μισό του 16ου αι.). Ας προστεθεί και αδημοσίευ-

τη εικόνα του αρχαγγέλου με δυσδιάκριτες σκηνές του κύκλου του, η οποία διατηρείται με επιζωγραφήσεις σε κακή κατάσταση στη Σίφνο και χρονολογείται πιθανώς στις αρχές του 18ου αιώνα.

⁸⁵ Ακολουθείται η εξής σειρά εμφανίσεων: στην Άγαρ (σ. 174), στη Θυσία (σ. 52), στον Βαλαάμ (σ. 58), στην Επιτίμηση του Διαβόλου (σ. 59), στον Ιησού του Ναυή (σ. 59), στο Εν Χώναις Θαύμα (σ. 175).

⁸⁶ Ειδοποίηση του Αβραάμ να φύγει από τη πόλη (σ. 50), Φιλοξενία (σ. 51), Σόδομα (σ. 51-52), Πτώση του Εωσφόρου (σ. 46).

⁸⁷ Η αφήγηση ακολουθεί την εξής σειρά: Η Πάλη του Αγγέλου με τον Εωσφόρο (σ. 180) και η Εμφάνισή του στην Άγαρ και τον Ισμαήλ (σ. 188), η Θυσία του Ισαάκ (σ. 188-189), η Εμφάνιση στον Βαλαάμ (σ. 189), η Επιτίμηση του Διαβόλου για το σώμα του Μωυσή (σ. 190), η Εμφάνιση στον Ιησού του Ναυή (σ. 190), η Πάλη με το Διάβολο στην Αποκάλυψη (σ. 195) και το Εν Χώναις Θαύμα (σ. 197-198).

⁸⁸ T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Precurseur*, Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, αριθ. 8, Αθήνα 2003, 94-118.

⁸⁹ Ταβλάκης, ό.π. (υποσημ. 49), 294-298.

⁹⁰ P.L. Vocotopoulos, À propos de l'icone de saint Theodose du Musée historique de Moscou, *Zograf* 26 (1977), 127-131.

⁹¹ Ενώ ελάχιστα είναι οι σκηνές που απαντούν στη δυτική *Legenda Aurea*, όπου περιγράφονται κατεξοχήν οι διάφορες φάσεις της πάλης του αρχαγγέλου με το διάβολο, Jacques de Voragine, *La Legende Dorée*, Παρίσι 1967, 232-244.

γεθος της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Κλόντζα που αποκαλύπτεται, όπως είναι γνωστό, συχνά με σημαντικές εικονογραφικές πρωτοβουλίες όχι μόνο στους εικονογραφημένους κώδικές του αλλά και σε εικόνες, όπως η εικόνα του Κηρύγματος στο Σεράγιεβο⁹², αλλά και η βιογραφική εικόνα του αγίου Νικολάου στη Μαδρίτη⁹³, επιτρέπουν την υπόθεση ότι και στην εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ καινοτομεί ερμηνεύοντας με προσωπικό τρόπο σύγχρονα κείμενα, σχετικά με τον κύκλο των θαυμάτων και των εμφανίσεων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, όπως εκείνα που κυκλοφορούσαν στην Κρήτη σε έντυπη μορφή κατά το 16ο αιώνα⁹⁴.

Συμπεράσματα

Η θέση της εικόνας του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο έργο του Γεωργίου Κλόντζα και ο προσορισμός της εικόνας

Το κεντρικό θέμα της εικόνας της Καλαμάτας, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, δεν απαντά ως αυτοτελές θέμα σε καμιά από τις πενήντα περίπου γνωστές έως σήμερα ενυπόγραφες και αποδιδόμενες εικόνες, ενώ από τις σκηνές του πλαισίου δύο μόνον είναι γνωστές από άλλα έργα του: η Φιλοξενία του Αβραάμ αναγνωρίζεται στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, η οποία έχει αποδοθεί από τον Χατζηδάκη στον Κλόντζα (Εικ. 3), και η σκηνή της Εμφάνισης του Μιχαήλ στον Βαλαάμ, η οποία επαναλαμβάνεται με διαφορετική εικονογραφία στο πλαίσιο του τριπτύχου της Βενετίας. Ωστόσο, η μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, με παρόμοια στρατιωτική ενδυμασία, κραδαίνοντας γυμνό ξίφος, εμφανίζεται, όπως είδαμε, τακτικά στις πολυπρόσωπες μικρογραφικού χαρακτήρα συνθέσεις του ζωγράφου. Η προφανής συγγένεια με τον αρχάγγελο ψυχοπομπό στο τρίπτυχο του Όζιμο ιδι-

αίτερα στην απόδοση της λάρνακας με το πτώμα, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία όχι μόνο για την ταύτιση του ζωγράφου, αλλά και για τη χρονολογική πιθανώς προσέγγιση των δύο έργων. Τέλος, οι τεχνοτροπικές ομοιότητες που επισημάνθηκαν με πολλές από τις παραστάσεις που απαντούν στον κώδικα Bute, προσφέρουν μια θετική ένδειξη χρονολογικής προσέγγισης εφόσον ο κώδικας ήταν αφιερωμένος στο βενετό προβλεπτή της Κρήτης Giacomo Foscarini, ο οποίος έφθασε στο νησί το 1575 και αναχώρησε εσπευσμένα το 1577⁹⁵.

Η εικόνα της Καλαμάτας με το βιογραφικό κύκλο του αρχαγγέλου Μιχαήλ αναδεικνύει τη μοναδική ικανότητα του ζωγράφου να συνθέτει με ευρηματικό τρόπο τόσο το μεγαλύτερης κλίμακας κεντρικό θέμα, όσο και τις μικρότερες σκηνές στο πλαίσιο, και έρχεται να προστεθεί στη μικρή σειρά των βιογραφικών εικόνων του μεγάλου κρητικού ζωγράφου, που έγιναν πρόσφατα γνωστές· στη σειρά αυτή εντάσσεται ο άγιος Νικόλαος της Μαδρίτης και η αδημοσίευτη εικόνα της αγίας Αικατερίνης με σκηνές του βίου της στην Παναγία των Ξένων στην Κέρκυρα, η οποία αποδίδεται στο εργαστήριο του. Πρόσθετα, το μέγεθος και το θέμα του κεντρικού πλαισίου της εικόνας της Καλαμάτας επιτρέπει την ένταξη του έργου σε μιαν άλλη, επίσης ολιγάριθμη, ομάδα μεγαλύτερου μεγέθους εικόνων του Κλόντζα, όπως η έθρονη Παναγία του Μουσείου Ζακύνθου και η Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα, με τις οποίες διαπιστώθηκαν ήδη τεχνοτροπικές συγγένειες στην απόδοση της ωραίας νεανικής μορφής του αρχαγγέλου⁹⁶. Όλες οι παραπάνω εικόνες χαρακτηρίζονται από ένα συντηρητισμό ως προς την επιλογή προτύπων της κρητικής εικονογραφίας του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα⁹⁷. Αντίθετα, στην εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ ο ζωγράφος ανατρέχει, όπως είδαμε, σε

⁹² Π. Α. Βοκοτόπουλος, Μία άγνωστη κρητική εικόνα στο Σεράγεβο, *ΔΧΑΕ* IB' (1984), 383-397. Ο Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα πολλαπλά επίπεδα των σημασιών της, *ΔΧΑΕ* ID' (1987-1988), 9-31.

⁹³ Αντί για τη καθιερωμένη σκηνή της Γέννησης του αγίου, με την οποία άλλωστε αρχίζει ο κύκλος, επιλέγει τη σπάνια σκηνή της Αποστροφής του θηλασμού, ενώ παρεμβάλλει δύο σκηνές από το μαρτύριο της αγίας Παρασκευής και του αγίου Στεφάνου. Χατζηδάκη, Εικόνα αγίου Νικολάου, 395-407.

⁹⁴ Η παλαιότερη γνωστή έκδοση του *Θησαυρού* του Δαμασκηνού Στουδίτη έγινε στη Βενετία το 1570 (E. Legrand, *Bibliographie hellénique*, Παρίσι 1894, II, 12-15). Οι παραπομπές εδώ γίνονται στην έκδοση της Βενετίας του 1851.

⁹⁵ Μ. Χατζηδάκης, Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησολόγιο του

Γεωργίου Κλόντζα, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, 53-54. Η Hadermann-Misguich, ό.π. (υποσημ. 36), 71-81, χρονολογεί τον κώδικα γύρω στο 1575.

⁹⁶ Μεγάλο μέγεθος αλλά συνθέσεις πολυπρόσωπες έχουν οι εικόνες με τη Δευτέρα Παρουσία στην Κέρκυρα (90,8×106 εκ.) και στη Βενετία (127×96 εκ.) Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, αριθ. 40, 63-66, εικ. 41-43, 153-157. Chatzidakis, *Icons de Venise*, 79-81, αριθ. 52, πίν. 41.

⁹⁷ Η Παναγία του Μουσείου Ζακύνθου ακολουθεί την αυστηρότερη βυζαντινή παράδοση και η Μνηστεία της αγίας Αικατερίνης ακολουθεί συντηρητικά πρότυπα ιταλοκρητικών εικόνων των αρχών του 16ου αιώνα, βλ. σχετικά Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία* (υποσημ. 35), 128-129, αριθ. 29.

νεότερα μανιεριστικά πρότυπα, όπως εκείνα που διασώζονται σε φλαμανδικές χαλκογραφίες και σε έργα του Batista Del Moro, ενώ για την απόδοση του λειψάνου χρησιμοποιεί άλλης κατηγορίας πρότυπα, όπως του Bruegel και του Grünewald, βορειοευρωπαϊκής προέλευσης. Τέλος, ως προς την απόδοση του φυσικού χώρου στις σκηνές του πλαισίου, ο ζωγράφος ανατρέχει στο πλούσιο απόθεμα δυτικών χαλκογραφιών κυρίως του Dürer και του Campagnola, που χρησιμοποιούν, όπως είναι γνωστό, οι κρητικοί ζωγράφοι ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα⁹⁸.

Οι δυσκολίες για τη χρονολόγηση των εικόνων του Γεωργίου Κλόντζα έχουν επανειλημμένα επισημανθεί από όλους τους μελετητές. Ακόμη, έχει επανειλημμένα επισημανθεί η ύπαρξη εργαστηρίου του Γεωργίου Κλόντζα, στο οποίο συνεργάτες ήταν τα παιδιά του που, σύμφωνα με τα έγγραφα, ήταν και αυτοί ζωγράφοι· σε αρκετές περιπτώσεις άλλωστε έχει διατυπωθεί η υπόθεση της συνεργασίας περισσότερων του ενός ζωγράφων στην εκτέλεση των αποδιδόμενων σε αυτόν έργων⁹⁹. Η τεχνοτροπική συνάφεια της εικόνας του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Καλαμάτα τόσο με τον κώδικα Bute, όσο και με τις ενυπόγραφες εικόνες της Μνηστείας της αγίας Αικατερίνης στην Άρτα και της ένθρονος Παναγίας στη Ζάκυνθο, καθώς και με πλήθος μικρογραφημένων έργων του, αλλά, κυρίως, η εξαιρετική ποιότητα της εκτέλεσης, η χρωματική ευφορία, οι εικονογραφικές πρωτοβουλίες τόσο στην απόδοση του κεντρικού θέματος, όσο και στις μικρές σκηνές στο πλαίσιο, πείθουν ότι πρόκειται για ένα σημαντικό, αυθεντικό και αυτόγραφο έργο του μεγάλου κρητικού ζωγράφου.

Ο προσορισμός της εικόνας

Ο Γεώργιος Κλόντζας συνηθίζει να πρωτοτυπεί και να δημιουργεί εικονογραφικά θέματα τα οποία συνδέονται συχνά με τον παραγγελιοδότη, όχι μόνο στους εικονογραφημένους κώδικες του αλλά και σε εικόνες, όπως

έχει ήδη επισημανθεί για το τρίπτυχο του Όξιμο όπου επιλέγονται σκόπιμα σκηνές από το βίο της αγίας Άννας προς τιμήν της άγνωστης ομώνυμης αφιερώτριας, για το φύλλο τριπτύχου της Κοπεγχάγης που σχετίζεται με δόγη της Βενετίας, καθώς και για την εικόνα του αγίου Νικολάου στη Μαδρίτη όπου παρεμβάλλονται σκηνές μαρτυρίου δύο διαφορετικών αγίων, του Στεφάνου και της Παρασκευής, οι οποίοι σχετίζονται με άγνωστους πιθανώς δωρητές, που φέρουν το ίδιο όνομα¹⁰⁰.

Γνωρίζοντας ότι ο Κλόντζας ήταν ένας ζωγράφος λόγιος και «παιδευμένος», οι εικονογραφικές πρωτοβουλίες τόσο στην απόδοση του κεντρικού θέματος, όσο και των σκηνών που το περιβάλλουν, προφανώς σχετίζονται με τον αφιερωτή και με τον προσορισμό της εικόνας. Η ευφρόσυνη έλευση του αρχαγγέλου πατώντας σε πτώμα απεχθούς γυναίκου που συμβολίζει την αμαρτία, για να παραλάβει την ψυχή ανδρός με δήλωση των χαρακτηριστικών του φύλου του, είναι σίγουρα σκόπιμη, απροσδόκητη και μοναδική. Η τοποθέτηση στην κορυφαία θέση του κύκλου της σκηνής της Καταστροφής των Σοδόμων (σκηνή 1), καθώς και η επιλογή τριών σκηνών από τον κύκλο της πάλης του αρχαγγέλου με το διάβολο, χαμηλά στην κάτω ζώνη, δίπλα στη λάρνακα με το πτώμα, δίδει ιδιαίτερη έμφαση στις δυσκολίες για τη σωτηρία της ψυχής των αμαρτωλών κατά τη Μέλλουσα Κρίση. Η επιμονή σε σκηνές του κύκλου του Αβραάμ, όπου πρωταγωνιστής είναι ο μεγάλος πατριάρχης σε διάλογο με τον αρχάγγελο (σκηνές 4, 5, 6 και 7), δηλώνει προφανή πρόθεση να τιμηθεί ο μεγάλος πατριάρχης. Ωστόσο, το γεγονός ότι από τον κύκλο αυτό όχι μόνον παραλείπονται σημαντικές σκηνές, όπως η Θυσία, αλλά απουσιάζει και ο Ισαάκ από τη σκηνή του κύκλου της Θυσίας (σκηνή 4), ενώ και η Φιλοξενία υποβαθμίζεται (σκηνή 5), προσδίδει ιδιαίτερο βάρος στη μοναδική σκηνή όπου συμμετέχουν ισότιμα πλάι στον Αβραάμ και στον αρχάγγελο δύο δευτερεύοντα στις βιβλικές αφηγήσεις πρόσωπα, η Άγαρ και ο Ισμαήλ (σκηνή 7), καθώς έτσι τονίζεται ιδιαίτερα το γεγονός ότι ο μεγάλος πατριάρχης δέχθηκε

⁹⁸ Μ. Χατζηδάκης, 'Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία', *Κρητ.Χρον* 1 (1947), 30-31. Μ. Κωνσταντουδάκη, Στοιχεία από ιταλικές χαλκογραφίες σε εικόνα του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 240-250. Ν. Χατζηδάκης, Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, έργο έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 732-735.

⁹⁹ Βλ. βιβλιογραφία στην υποσημ. 1 και Χατζηδάκης, Χρησιμολό-

γιο, ό.π. (υποσημ. 95), 58. Πρόσφατα η Hadermann-Misguich, ό.π. (υποσημ. 36), 71-81, έκανε μια αξιολογική προσπάθεια χρονολογικής ταξινόμησης με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια.

¹⁰⁰ Βλ. βιβλιογραφία στην υποσημ. 1. Βοκοτόπουλος, *Le triptyque*, 437. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα και ο αποδέκτης του, *ΔΧΑΕ Κ'* (1998-1999), 342, υποσημ. 21-24 με βιβλιογραφία. Χατζηδάκη, Εικόνα αγίου Νικολάου, 411-412.

πίσω την «παλλακή» του την Άγαρ και τον εκτός γάμου γιο του Ισμαήλ με τη συμβολή του αρχαγγέλου, ο οποίος, σύμφωνα με τις πηγές, τους προστάτευε¹⁰¹. Τέλος, η τοποθέτηση της σκηνης αυτής στη κοντινότερη θέση –σχεδόν στο πλάι της ψυχής του νεκρού–, μαζί με όλες τις άλλες παρατηρήσεις που προηγήθηκαν, θα μπορούσε να θεωρηθεί υπαινιγμός σε ανάλογα βιογραφικά δεδομένα που αφορούσαν τις σχέσεις μεταξύ σεβάσμιου και σημαντικού ανδρός με μία παλλακίδα η οποία υπήρξε μητέρα του φυσικού του τέκνου¹⁰².

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποιος ήταν ο αφιερωτής της εικόνας του αρχαγγέλου Μιχαήλ· ωστόσο, όλα τα παραπάνω στοιχεία πιστεύω ότι κάνουν περισσότερο από πι-

θανή την υπόθεση ότι η θεματογραφία της εικόνας ανταποκρίνεται σε ιστορικές πραγματικότητες. Τα ιστορικά δεδομένα άλλωστε για την προκλητική ελευθεριότητα της ζωής των ιερωμένων στην Κρήτη κατά το 16ο αιώνα, που ήταν «ενδεχομένως μεγαλύτερη απ' οπουδήποτε αλλού στην Ευρώπη», μας προσφέρουν ένα ενδιαφέρον πλαίσιο για την παραγγελία της εικόνας¹⁰³. Σε αυτή την περίπτωση θα είχαμε ένα μοναδικό και από πολλές απόψεις ενδιαφέρον δείγμα θρησκευτικής ζωγραφικής που υπαινίσσεται με τόλμη αλλά και χωρίς να θίγεται το θρησκευτικό συναίσθημα, γεγονότα που αφορούν στον ιδιωτικό βίο κάποιου σημαντικού ιστορικού προσώπου.

Nano Chatzidakis - Éléna Katerini

L'ICÔNE DE L'ARCHANGE MICHEL ENCADRÉE DE DOUZE SCÈNES DE SON CYCLE, À KALAMATA. UNE ŒUVRE INCONNUE DE GEORGES KLONTZAS

L'icône de l'archange Michel « psychopompe » (= accompagnant l'âme des défunts) encadré de douze scènes de son cycle (Fig. 1), provient du village de Prasteion du Magne, en Messénie, et elle est actuellement conservée dans les dépôts de la 26ème Éphorie des Antiquités Byzantines de Kalamata. Nous devons cette publication au bon sens de l'étudiante de l'Université de Ioannina, Éléna Katerini,

actuellement vacataire à l'Éphorie de Kalamata. Les photos qu'elle m'a montrées récemment, m'ont permis d'attribuer cette œuvre au grand peintre crétois Georges Klontzas. L'originalité du sujet central ainsi que des douze scènes qui l'entourent révèle un aspect inattendu du dynamisme de la personnalité artistique de ce peintre polyvalent. Sur le fond doré du panneau central, l'archange Michel est

¹⁰¹ Τους είχε προσφέρει επίσης νερό σε πηγάδι, όταν διωγμένοι από τη Σάρρα, βρίσκονταν εξόριστοι στην έρημο (Γέν., ΙΣΤ', 6 και ΚΑ', 14-19· *Θησαυρός*, 188· *Ερμηνεία*, 174).

¹⁰² Η απεικόνιση της Φιλοξενίας στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (Εικ. 3) με αντίστοιχη επιμονή στη παρουσία του Αβραάμ και μάλιστα με επιγραφές που αφορούν τη γονιμότητα του (*ΕΙΠΕΝ ΑΒΡΑΑΜ ΕΠΕΙΔΗ / ΕΜΟΙ ΟΥΚ ΕΔΩΚΑΣ ΣΠΕΡΜΑ / ΟΔΕ ΕΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΗ ΜΕ* και *ΟΥ ΔΥΝΗΣΕΙ ΑΞΑΡΙΘΜΗΣΑΙ ΤΟΥΣ ΑΣΤΕΡΑΣ. ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΠΕΡΜΑ ΣΟΥ*), οδηγεί σε ανάλογο συμπέρασμα ως προς τον προορισμό και αυτής της εικόνας.

¹⁰³ Ένα σημαντικό παράδειγμα αυτής της πραγματικότητας λίγο πριν από τα μέσα του αιώνα, παρέχεται στη μελέτη του Νίκου Πα-

ναγιωτάκη για το μουσικοσυνθέτη Φραγκίσκο Λεονταρίτη, νόθο γιο του καθολικού ιερέα Νικολάου Λεονταρίτη, ο οποίος ήταν εφημέριος του βενετού δούκα της Κρήτης και «διατηρούσε δεσμούς με φεουδάρχες και με μέλη της ανώτερης τάξης της πόλης». Ο Νικόλαος Λεονταρίτης υπήρξε «καλός πατέρας» και «καλός σύντροφος», αφού φρόντισε να εξασφαλίσει οικονομικά και τα δύο παιδιά του, καθώς και τη μητέρα τους Μαρία Σμιλινοπούλα, η οποία προερχόταν από οικογένεια κατώτερης τάξης, «όπως συνέβαινε κατά κανόνα στις περιπτώσεις αυτές». Ν. Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης, κρητικός μουσικοσυνθέτης του δέκατου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Βενετία 1990, XXVII- XXIX, XXXI-XXXIII και σποραδικά.

représenté en triomphe, vêtu du costume militaire d'archistratège, avec un manteau de couleur rose nuancée qui se déploie avec force vers la droite, en une vague de plis schématiques ; par une légère contorsion, que vient souligner le mouvement de ses ailes, également vers la droite, il se présente, jambes croisées, ses pieds touchant légèrement le corps d'un cadavre féminin, étendu dans un sarcophage rectangulaire en marbre rosé. Dans un geste gracieux, la tête inclinée vers la droite (Fig. 2), l'archange tient le glaive de la main droite et présente, dans sa main gauche levée, la figure nue d'un jeune homme, la personification de l'âme du défunt. Celle-ci est rendue d'une manière inattendue et totalement étrangère aux normes de la peinture religieuse orthodoxe puisque elle a la plasticité des formes d'un être vivant dont le sexe est clairement dessiné (Fig. 4).

Les douze scènes disposées symétriquement autour du panneau central (Fig. 1 et 5), qui représentent un choix des apparitions et des miracles de l'archange, se distinguent par une rare créativité iconographique, en déviant des textes connus de la Bible, du *Thesaurus* (*Trésor*) de Damaskinos Studite (texte imprimé à Venise en 1570), et de l'*Herméneia* de Denis de Fournia. Scène 1 : l'archange s'entretient avec Lot ; dans le fond, Sodome brûle. Scène 2 : l'archange apparaît à Jacob quand ce dernier fuit son frère Esau. Scène 3 : l'Archange apparaît à Balaam. Scène 4 : deux apparitions de l'archange dans une scène du cycle du sacrifice d'Abraham. Toutefois ni l'épisode du sacrifice, ni le personnage d'Isaac ne sont représentés. Scène 5 : l'archange apparaît à Abraham pour lui rapporter la volonté de Dieu concernant le sacrifice d'Isaac. Dans le fond, la scène de l'Hospitalité d'Abraham est représentée en miniature comme épisode secondaire. Scène 6 : l'archange apparaît à Abraham et l'exhorte à quitter la ville de Harran. Scène 7 : Abraham accueille Agar et Ismael, accompagnés de l'archange. Scène 8 : l'archange apparaît à Josué. Scène 9 : l'archange jette les diables en enfer. Scène 10 : l'archange terrasse de sa lance le diable qui est représenté comme un dragon. Scène 11 : l'archange blâme le diable au sujet de la protection du corps de Moïse (Lettre catholique de Judas, I, 9). Scène 12 : le miracle de Chonae.

Les scènes ici représentées illustrent deux sujets inconnus des cycles byzantins mais qui sont répertoriées dans les textes du *Thesaurus* de Damaskinos et de l'*Herméneia* : il

s'agit de l'Accueil d'Agar et d'Ismael par Abraham (sc. 7) et du Blâme adressé par l'archange au diable au sujet de la protection du corps de Moïse (sc. 11).

Le choix et la disposition des scènes trahit une préférence pour les épisodes qui renforcent le contenu du panneau central de par leurs allusions à la lutte de l'ange contre les démons et Satan (sc. 9, 10, 11). On remarque également une préférence pour des scènes du cycle d'Abraham (sc. 4, 5, 6, 7), au nombre desquelles celle (sc. 7) de l'accueil par Abraham d'Agar (sa concubine) et d'Ismael (son fils naturel), tous deux accompagnés de l'archange, acquiert la place la plus importante. Considérant les initiatives iconographiques prises par le peintre dans la décoration du panneau central, comme la présence d'un cadavre féminin, symbolisant le péché, au lieu de la traditionnelle représentation de Satan dans l'iconographie occidentale, ou celle d'un homme couché dans les icônes crétoises, ainsi que le dessin du sexe du jeune homme qui symbolise l'âme du défunt, on est porté à croire que le peintre a voulu faire référence à des données précises de la vie d'un personnage historique de Candie, apparemment aussi respectable que le grand patriarche mais qui nous est inconnu.

L'icône de Kalamata vient s'ajouter à la petite série d'icônes biographiques, de Georges Klontzas, récemment connues, et qui comprend l'icône de saint Nicolas de Madrid et l'icône de Sainte Catherine de Corfou, que l'on attribue à l'atelier du peintre. Sur le plan stylistique, la figure de l'archange est liée à l'icône des Fiançailles mystiques de sainte Catherine à Arta et à l'icône inédite de l'Hospitalité d'Abraham du Musée Bénaki (Fig. 3). L'archange Michel, vêtu, du costume militaire et brandissant son épée nue, apparaît souvent sur des compositions miniaturistes du peintre ; l'évidente parenté de l'archange psychopompe de l'icône de Kalamata à celui du triptyque d'Osimo ne laisse aucun doute sur l'identité du peintre des deux oeuvres. Les scènes du cadre présentent également des parentés stylistiques avec les codex enluminés Bute et de la Marcienne. La parenté stylistique avec tous les œuvres citées mais surtout la richesse chromatique ainsi que l'exceptionnelle qualité de l'exécution, nous persuadent qu'il s'agit d'une importante œuvre originale du grand peintre crétois, qui révèle un nouvel aspect de sa personnalité artistique.