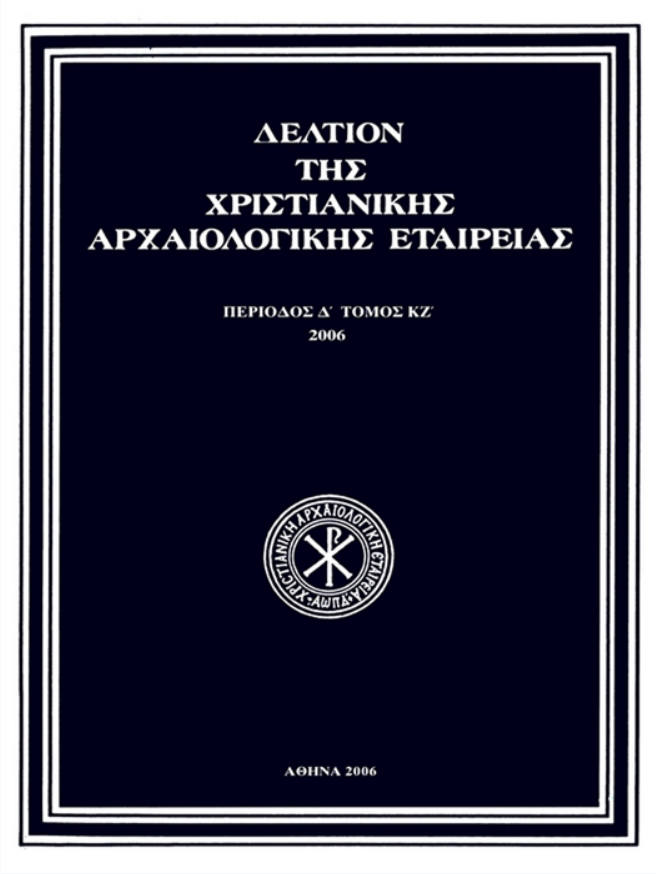
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων

Τζένη ΑΛΜΠΑΝΗ

doi: 10.12681/dchae.488

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΛΜΠΑΝΗ Τ. (2011). Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *27*, 271–282. https://doi.org/10.12681/dchae.488

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 29/03/2024 16:20:51

ΔΕΛΤΙΟΝ της ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων

Τζένη ΑΛΜΠΑΝΗ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 271-282

ΑΘΗΝΑ 2006

www.deltionchae.org

Τζένη Αλμπάνη

ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ «ΕΛΕΟΥΣΑΣ» ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΧΑΝΙΩΝ*

Στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή Χανίων, η οποία παρουσιάζεται στον ενετικό ναό του San Salvatore στην παλαιά πόλη των Χανίων, εκτίθεται μια εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» (Εικ. 1, 3 και 4), διαστ. 97×72×2 εκ.[1]. Φέρει λεπτή προετοιμασία[2] σε ύφασμα και εμφανίζει σημαντικές φθορές κατά τόπους καθώς και απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας, κυρίως κατά μήκος της πάνω και της κάτω ακμής της[3]. Η κατάσταση διατήρησης των δύο εικονιζόμενων μορφών είναι, ωστόσο, αρκετά ικανοποιητική και επιτρέπει εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.

Η βρεφοκρατούσα Παναγία εικονίζεται ημίσωμη σε χρυσό βάθος και συνοδεύεται από την επιγραφή *ΜΗ-(ΤΗ)Ρ - [ΘΕΟΥ] / Η ΕΛΕΟΥCΑ*. Στραμμένη προς τα αριστερά, η Θεοτόκος είναι δεξιοκρατούσα, περιβάλλει προστατευτικά με τα δύο χέρια της τον μικρό Χριστό και γέρνει ελαφρά το κεφάλι για να αγγίξει με το μάγουλό της το δικό του. Φορεί βαθυγάλαζο χειριδωτό χιτώνα, που κοσμείται στον λαιμό και τα περικάρπια με ταινίες σε ώχρα, βυσσινί μαφόριο διακοσμημένο επίσης στην παρυφή με ταινία σε ώχρα και βαθυγάλαζο κεκρύφαλο ποικιλμένο με λευκές στιγμές.

Ο Χριστός, μικρό γεροδεμένο σγουρόμαλλο παιδί, καθισμένο σε άνετη στάση στην αγκαλιά της Παναγίας, σηκώνει το κεφάλι του προς τα πάνω για να ακουμπήσει το πρόσωπό του στο δικό της. Στα αριστερά του διατηρούνται οι βραχυγραφίες *Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C*. Με το δεξιό χέρι του στηρίζει στον μηρό του κλειστό ειλη-

---

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από αυτή τη θέση τον διευθυντή της 28ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κ. Μιχάλη Ανδριανάκη, ο οποίος μου εμπιστεύθηκε τη μελέτη της εικόνας, στήριξε την τεχνική της εξέταση και μου έδωσε πολύτιμες συμβουλές. Θερμές ευχαριστίες εκφράζω επίσης στην καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κα Νανώ Χατζηδάκη, η οποία με τη βαθιά γνώση και αγάπη της για τη ζωγραφική των εικόνων με βοήθησε γενναιόδωρα να διευρύνω τον προβληματισμό μου σε σχέση με το έργο, να ενισχύσω το άρθρο μεθοδολογικά και να το εμπλουτίσω βιβλιογραφικά. Το κείμενο οφείλει, τέλος, πολλά στις εύστοχες υποδείξεις της κας Αγγελικής Μητσάνη, επιμελήτριας στη 2η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, και της κας Αναστασίας Δρανδάκη, επιμελήτριας στο Μουσείο Μπενάκη. Είμαι ακόμη ιδιαίτερα ευγνώμων στον κ. Γιώργο Μακράκη και την κα Χρυσούλα Σγουράκη, συντηρητές της 28ης Ε.Β.Α., καθώς και στον κ. Στέργιο Στασινόπουλο, προϊστάμενο του Τμήματος Συντήρησης Έργων Τέχνης στο Μουσείο Μπενάκη, για την αμέριστη συμπαράσταση και τις τεχνικές παρατηρήσεις τους πάνω στην εικόνα. Η φωτογράφηση του έργου έγινε από τον κ. Δημήτρη Τομαζινάκη, φωτογράφο της Εφορείας, στον οποίο οφείλω πολλές ευχαριστίες. Οι φωτογραφίες των Εικ. 2 και 5 προέρχονται από τα φωτογραφικά αρχεία του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου και της Διεύθυνσης Μουσείων, Εκθέσεων και Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του ΥΠΠΟ αντιστοίχως. Ευχαριστώ την κα Φαίδρα Καλαφάτη, επιμελήτρια του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, και την κα Σουζάνα Χούλια-Καπελώνη, προϊσταμένη του Τμήματος Εκθέσεων και Μουσειολογικής Έρευνας στο ΥΠΠΟ, για την παραχώρησή τους.

[1] Η εικόνα προέρχεται από κατάσχεση του Εφετείου Κρήτης και τη συντήρησή της ανέλαβε το 1974-1975 η 13η Ε.Β.Α. Σύντομη παρουσίαση του έργου βλ. στο Μ. Μπορμπουδάκης, *Εἰκόνες τοῦ νομοῦ Χανίων*, Αθήνα 1975, 93, αριθ. κατ. 30, πίν. 30, και μνείες του στο Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, κατάλογος έκθεσης, Charleroi 1982, αριθ. κατ. 6 (στο εξής: *L'art des icônes*) και στο Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "ανακλινόμενον βρέφος" σε εικόνα της συλλογής Λοβέρδου», *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ' (1991-1992), 222 υποσημ. 8, 228 (στο εξής: «Παναγία Γλυκοφιλούσα»). Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα στήν Ζάκυνθο», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, τ. 1, Αθήνα 1994, 351 σημ. 30.

[2] Η προετοιμασία έχει χαθεί έως το ξύλινο υπόστρωμα κυρίως στην πάνω και την κάτω πλευρά του έργου.

[3] Το ξύλινο υπόβαθρο της εικόνας αποτελείται από τρεις ανισοπλατείς σανίδες που στερεώνονται στην πίσω πλευρά με δύο τρέσα πάχους 3 εκ. Έχει ίχνη από κάψιμο και διαπιστώθηκε επίσης οξείδωση στο βερνίκι, η οποία έφθασε μέχρι τη χρωματική επιφάνεια. Η έρευνα σε υπεριώδη φωτισμό έδειξε περιορισμένης έκτασης επιζωγραφήσεις. Στην πίσω πλευρά της εικόνας υπάρχουν ίχνη προετοιμασίας.



Εικ. 1. Η Παναγία «Ελεούσα». Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή Χανίων.

τάριο δεμένο με καστανή μήρινθο, ενώ με το αριστερό θωπεύει το πηγούνι της μητέρας του. Φορεί υπόλευκο χιτώνα με τριγωνικό άνοιγμα στον λαιμό και κόκκινη ζώνη στη μέση. Το ιμάτιό του, στο χρώμα της ώχρας, καλύπτει μόνον το κάτω μέρος του κορμού, ενώ το άκρο του ανεμίζει προς τα πίσω.

Ο εικονογραφικός τύπος της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στην εικόνα της Συλλογής των Χανίων αποτελεί παραλλαγή της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, τύπου γνωστού από τη μεσοβυζαντινή περίοδο[4] και ιδιαίτερα διαδεδομένου στην υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Είναι γενικώς αποδεκτό ότι σε κάθε απεικόνιση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας εμπεριέχεται η ιδέα του μελλοντικού Πάθους του Χριστού. Για την άποψη αυτή συνηγορεί στην εικόνα των Χανίων η σοβαρή, θλιμμένη και απόμακρη έκφραση της Παναγίας, αλλά και η εσωστρέφεια και σοβαρότητα του μικρού Χριστού, που αφαιρούν μέρος της παιδικότητάς του. Η κάπως ανακεκλιμένη στάση του θα μπορούσε εξάλλου να συσχετισθεί με τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού Αναπεσόντος, ο οποίος αποτελεί προεικόνιση του Πάθους[5].

Όπως έχει ήδη διασαφηνισθεί, το επίθετο «Ελεούσα» δεν συνδέεται με κάποιον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο της Παναγίας, αλλά αναφέρεται στην ιδιότητά της να μεσιτεύει υπέρ της σωτηρίας των ανθρώπων, όπως επίσης να ευσπλαχνίζεται και να συμπονά όσους ζητούν τη βοήθειά της[6]. Στην κρητική ζωγραφική η επιγραφή «Ελεούσα» συνοδεύει συνήθως απεικονίσεις της Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας[7]. Από την άλλη πλευρά, η αρχαιότερη γνωστή απεικόνιση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας με το επίθετο «Ελεούσα» είναι μια κυπριακή εικόνα του 13ου αιώνα από το Κτήμα της Πάφου[8]. Το επίθετο συνοδεύει τον εικονογραφικό αυτό τύπο, κατά τον 14ο και το α΄ τέταρτο του 15ου αιώνα, σε έξι έργα από τον μακεδονικό χώρο[9] καθώς και σε τοιχογραφία της Dečani[10]. Κατά τι μεταγενέστερες (15ος και 16ος αι.) είναι τέσσερις εικόνες κρητικής τέχνης, στις οποίες η Παναγία Γλυκοφιλούσα φέρει την επιγραφή «Ελεούσα»[11]. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι το σημασιολογικά ταυτόσημο επίθετο «Ελεημονήτρια» απαντά σε μια εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας από τον ναό των Αγίων Ανδρονίκου και Αθανασίας Μανδριάς (Πάφου), σήμερα στη μονή της Παναγίας Χρυσορροϊατίσσης στην Κύπρο[12]. Η εικόνα χρονολογείται στον 16ο αιώνα και παρουσιάζει εικονογραφικές αναλογίες με την εικόνα των Χανίων.

Όπως έχει επισημανθεί, το σύμπλεγμα της Παναγίας και του Χριστού στην εικόνα μας έχει στενή εικονογρα-

---

[4] Για σχετικά παραδείγματα βλ. Μ. Παναγιωτίδη, «Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, 461-463.

[5] Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 1994, 80-83 (όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία) (στο εξής: *Μήτηρ Θεού*).

[6] A. Grabar, «Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani)», *Zograf* 6 (1975), 25-30. M. Tatić-Djurić, «Eléousa. À la recherche du type iconographique», *JÖB* 25 (1976), 259-267. Εκτενή βιβλιογραφία για την Ελεούσα βλ. Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οἱ τοιχογραφίες τῶν ναῶν τοῦ Κάστρου*, Αθήνα 2001, 100 σημ. 1.

[7] Π. Βοκοτόπουλος, *Ἑλληνική τέχνη. Βυζαντινές εἰκόνες*, Αθήνα 1995, 208.

[8] Tatić-Djurić, ό.π., 263, εικ. 10.

[9] Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μητροπόλεως (1359/60) και του Αγίου Αλυπίου (δ΄ τέταρτο 14ου αι.) στην Καστοριά, καθώς και της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα (1409/10). Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, 655 υποσημ. 41, πίν. 352, 357. Επίσης, για δύο εικόνες οι οποίες χρονολογούνται στη β΄ δεκαετία του 14ου αιώνα και βρίσκονται αντιστοίχως στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (αριθ. ευρ. ΒΕΙ 780) και στο Βυζαντινό Μουσείο Βεροίας (αριθ. ευρ. ΑΜ 311, προερχόμενη από τον ναό του Αγίου Βασιλείου Βεροίας) (Εικ. 5). Βλ. N. Chatzidakis, «A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens», *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (επιμ. D. Mouriki κ.ά.), Princeton, N.J. 1995, 496-498, εικ. 1. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Αθήνα 1995, 48-49, πίν. 24. Τέλος, για μια ακόμη εικόνα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (αριθ. καταγρ. 1/71), η οποία προέρχεται από τον ναό των Αγίων Τριών στην Καστοριά και χρονολογείται γύρω στο 1400, βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Εικόνα της Παναγίας Ελεούσας από την Καστοριά», *ΔΧΑΕ* Γ΄ (1980-1981), 273-287, πίν. 75α.

[10] Tatić-Djurić, ό.π., 263, εικ. 13.

[11] Πρόκειται για την εικόνα από τους Αγίους Πάντες Αποκορώνου (15ος αι.), σήμερα στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή Χανίων (αδημ.), και για την εικόνα της μονής Γωνιάς στην Κρήτη (Μπορμπουδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 91, αριθ. κατ. 27, πίν. 27). Επίσης για μια εικόνα (15ος αι.) στο καθολικό της μονής Ελεούσης στη νησίδα της λίμνης των Ιωαννίνων (Γ. Α. Σωτηρίου «Κειμήλια Ἰωαννίνων», *ΗπειρΧρον* 6 (1931), 3-5, πίν. Α΄. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Συντήρηση τοιχογραφιών και φορητών εικόνων», *ΑΔ* 29 (1973-1974), Χρονικά, 613, πίν. 435γ), καθώς και για ένα έργο (16ος αι.) στην πρώην συλλογής Lichačev (Tatić-Djurić, ό.π., εικ. 12).

[12] *Cyprus, the Holy Island. Icons Through the Centuries*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. S. Sophocleous κ.ά.), Λευκωσία 2000, 225, αριθ. κατ. 48 (Γ. Φιλοθέου).



Εικ. 2. Η Παναγία Γλυκοφιλούσα. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.

φική συγγένεια, ως προς τη στάση των δύο μορφών, τη μεταξύ τους σχέση και την ενδυματολογική τους απόδοση, με τις απεικονίσεις της Παναγίας Γλυκοφιλούσας σε μια ομάδα εικόνων, κυρίως κρητικής τέχνης, που χρονολογούνται από τον 15ο έως τον 17ο αιώνα[13], με χαρακτηριστικούς εκπροσώπους μία εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας[14] (Εικ. 2) και μία σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο[15]. Οι εικόνες της ομάδας εντοπίζονται στο Μουσείο Ζακύνθου[16], στην πρώην Συλλογή Lichačev[17], στη Συλλογή Λοβέρδου[18], στο Παρίσι[19], στο Δημοτικό Μουσείο της Κρεμόνας[20], στο Μουσείο Μπενάκη[21], στον ναό των Δομηνικανών στο Dubrovnik[22] και στο Πατριαρχείο της Ρουμανίας[23]. Ωστόσο, στις δύο επάνω γωνίες των εικόνων αυτής της ομάδας, με εξαίρεση τις εικόνες της Συλλογής Lichačev[24], της Κρεμόνας και του Πατριαρχείου της Ρουμανίας που αποδίδεται σε τοπικό εργαστήριο της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας[25], εικονίζονται δύο ημίσωμοι σεβίζοντες άγγελοι σε μικρότερη κλίμακα, οι οποίοι λείπουν από την εικόνα της Συλλογής των Χανίων. Διαφορές παρατηρούνται επίσης σε ορισμένες ενδυματολογικές λεπτομέρειες: σε όλες αυτές τις εικόνες, το μαφόριο της Παναγίας είναι κροσσωτό, ενώ στην εικόνα μας το μαφόριο δεν έχει κρόσσια. Οι ταινίες που διακοσμούν την παρυφή του μαφορίου και τη λαιμόκοψη του χιτώνα της Παναγίας είναι χρυσές στις περισσότερες εικόνες της ομάδας, όπως συνηθίζεται σε εικόνες κρητικής τέχνης, ενώ στην Παναγία των Χανίων αποδίδονται σε ώχρα, που ζωντανεύει με λεπτές κοκκινοκάστανες γραμμές. Επιπλέον, στις εικόνες αυτές ο χιτώνας του Χριστού είναι ποικιλμένος με τρίφυλλα ανθύλλια και τριπλές βούλες, με εξαίρεση τη μία από τις εικόνες της Συλλογής Lichačev[26], της Κρεμόνας και του Πατριαρχείου της Ρουμα-

[13] Chatzidakis, *L'art des icônes*. Μπαλτογιάννη, «Παναγία Γλυκοφιλούσα», 219, 222. Η ίδια, *Μήτηρ Θεού*, 87-93, πίν. 41-47. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 351 σημ. 28-30.

[14] Με αριθ. ευρ. Λ 501-ΣΛ 435, πιθανώς από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Για το έργο αυτό βλ. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, αριθ. κατ. 21, πίν. 41, 42.

[15] Χρονολογείται στο τέλος του 15ου αιώνα. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αριθ. 6.

[16] Με αριθ. ευρ. MZ 822, χρονολογούμενη στο δεύτερο ή το τρίτο τέταρτο του 15ου αιώνα. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 350-351, τ. 2, πίν. 203.9. Ζ. Α. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, αριθ. 88.

[17] Πρόκειται για τις εικόνες με αριθ. 67 και 69 της Συλλογής, που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και στις αρχές του 16ου αιώνα αντιστοίχως. Μπαλτογιάννη, «Παναγία Γλυκοφιλούσα», 222-223 σημ. 6, 7, εικ. 3, 4.

[18] Με αριθ. 292, χρονολογούμενη στο β΄ μισό του 15ου αιώνα. Μπαλτογιάννη, «Παναγία Γλυκοφιλούσα», 219 κ.ε., εικ. 1.

[19] Αποδίδεται στον Νικόλαο Ρίτζο. M. Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 277, αριθ. 18, πίν. Η΄.1.

[20] P. Angiolini Martineli, «Icone postbizantine in Italia Settentrionale», *Milion I*, Ρώμη 1988, 373, πίν. I.2.

[21] Πρόκειται για την εικόνα με αριθ. ευρ. 2984, η οποία χρονολογείται από επιγραφή στο 1609. Για την εικόνα βλ. Α. Δρανδάκη, Λ. Βρανοπούλου, Α. Καλλιγά, «Η μελέτη των εικόνων με υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Μουσείο Μπενάκη με τη συμβολή της τεχνικής εξέτασης», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (2000), 189-218, όπου και η σχετική με το έργο προηγούμενη βιβλιογραφία.

[22] Lj. Karaman, «Notes sur l'art byzantin et les slaves catholiques de Dalmatie», *L'art byzantin chez les slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques. Deuxièe Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, τ. 2, Παρίσι 1932, 376, εικ. 138.

[23] Με αριθ. ευρ. 3614. Χρονολογείται στις αρχές του 16ου αι. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (επιμ.), *Εικόνες της Ρουμανίας, 16ος-18ος αιώνας*, Αθήνα 1993, αριθ. 1.

[24] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 17.

[25] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ρουμανίας*, ό.π. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, 92-93. Στην εικόνα αυτή εικονίζεται στα δεξιά της Παναγίας ένας άγγελος με τα σύμβολα του Πάθους.

[26] Η εικόνα με αριθ. 67 της Συλλογής. Μπαλτογιάννη, «Παναγία Γλυκοφιλούσα», εικ. 3.

νίας, ενώ το ιμάτιό του κοσμείται με άφθονες χρυσοκονδυλιές, με εξαίρεση και πάλι την εικόνα της Ρουμανίας. Και αυτά τα στοιχεία απουσιάζουν από την εικόνα των Χανίων. Οι εικονογραφικές αναλογίες όλων των προαναφερθέντων έργων είναι πάντως τόσο στενές, ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για ένα συμπαγές σύνολο με κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Το γεγονός, ωστόσο, ότι σε καμιά από τις εικόνες της ομάδας η Παναγία δεν φέρει την προσωνυμία «Ελεούσα», μπορεί να υποδηλώνει ότι η εικόνα των Χανίων άπτεται μιας λατρευτικής παράδοσης, με την οποία δεν συνδέονται οι άλλες εικόνες. Θα πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι μια εικονογραφική παραλλαγή του τύπου αυτής της ομάδας έχει εντοπιστεί σε φορητές εικόνες και τοιχογραφικούς διακόσμους –σε δύο από τους οποίους η Παναγία επιγράφεται ως «Ελεούσα»[27]– του μακεδονικού χώρου, που χρονολογούνται από τα μέσα του 14ου έως και την πρώτη τριακονταετία του 15ου αιώνα[28]. Στα έργα αυτά διαφοροποιείται κάπως η απόδοση του Χριστού, ο οποίος εικονίζεται χωρίς ειλητάριο, με το δεξιό χέρι του έξω από την αγκαλιά της μητέρας του και με τα πόδια σταυρωμένα και ακάλυπτα.

Από τεχνοτροπική άποψη η εικόνα της Συλλογής των Χανίων είναι έργο υψηλού επιπέδου. Οι μορφές έχουν στέρεη δομή και οι στάσεις των σωμάτων τους έχουν γενικά αποδοθεί με σχεδιαστική επιδεξιότητα. Η ήρεμη μορφή της Παναγίας διαπνέεται από αυστηρότητα και βαθιά μελαγχολία (Εικ. 3). Το πρόσωπο είναι επίμηκες και στηρίζεται σε ψηλό, λεπτό λαιμό. Ο προπλασμός είναι λαδοκάστανος, τα σαρκώματα ρόδινα, ενώ αραιά λευκά φώτα διατηρούνται σήμερα μόνο στις γωνίες των ματιών, κάτω από τα μάτια, στο πηγούνι και τον λαιμό. Τα μεγάλα μάτια της Θεοτόκου είναι καστανά με βλέμμα στοχαστικό, τα φρύδια καμπυλωτά, η μύτη μακριά και ίσια, τα χείλη λεπτά, σφιχτά και καλογραμμένα[29]. Λαδοκάστανες σκιές τονίζουν τα μάτια, το μέτωπο και το πηγούνι και σβήνουν το περίγραμμα του προσώπου. Ολόκληρο το σώμα της Παναγίας καλύπτεται από το μαφόριο, το οποίο αφήνει να φανούν μόνον τμήματα του στέρνου και των χεριών, τα άκρα των οποίων σχεδιάζονται κάπως άτεχνα, με ιδιαίτερα μακριά δάκτυλα, χωρίς ευδιάκριτες αρθρώσεις. Η πτυχολογία αποδίδεται με σκούρες καστανέρυθρες γραμμές που ορίζουν τα περιγράμματα των πτυχώσεων του μαφορίου και ζωηρό κόκκινο που τονίζει τα φωτισμένα μέρη του. Η μορφή έχει μνημειακό χαρακτήρα και εντυπωσιάζει με το εύρος της.

Ο Χριστός, εύσωμος και σφριγηλός, αποδίδεται με σχετικά μικρό κεφάλι, βραχύ λαιμό και το πάνω μέρος του κορμού δυσανάλογα μικρό σε σχέση προς το κάτω. Χαρακτηρίζεται από ψηλό μέτωπο, κάπως σχιστά μάτια και καμπύλα φρύδια, κοντή μύτη, μικρά αλλά σαρκώδη χείλη. Το πρόσωπο και τα γυμνά μέρη της μορφής του πλάθονται, όπως ακριβώς και η μορφή της Παναγίας, με ευρύτερη χρήση λευκών φώτων στα παχουλά μάγουλα. Κόκκινες πινελιές τονίζουν επίσης τα μάγουλα, τη μύτη και το κάτω χείλος. Η κόμη είναι ανοιχτοκάστανη και οι βόστρυχοι, που αποδίδονται με γραμμικό τρόπο, αφήνουν να φανεί ολόκληρο το δεξιό αυτί, σχεδιασμένο ορθά και με ιδιαίτερη λεπτομέρεια. Το περίγραμμα και η καστανή σκίαση του λυγισμένου λαιμού και των ώμων υποδηλώνουν αδυναμία του ζωγράφου στην απόδοση της κίνησης που κάνει το παιδί για να πλησιάσει το πρόσωπο της μητέρας του. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων του ορίζονται επίσης από λεπτές καστανέρυθρες γραμμές που, στο ιμάτιο, κερματίζουν την επιφάνεια του υφάσματος σε παράλληλες, στενές και επιμήκεις πτυχώσεις.

Οι φωτοστέφανοι δεν αποδίδονται με χρυσό αλλά με ώχρα, ενώ λευκή γραμμή ορίζει την περιφέρειά τους[30]. Στον φωτοστέφανο του Χριστού διατηρούνται ίχνη λευκών κεραιών. Μικρές περιμετρικές οπές στους φωτοστεφάνους υποδηλώνουν ότι ίσως είχαν δεχθεί μεταγενέστερη μεταλλική επένδυση.

Δεδομένου ότι το έργο δεν χρονολογείται με επιγραφή, η χρονολογική τοποθέτησή του θα πρέπει να βασιστεί

---

[27] Στις τοιχογραφίες του Αγίου Αλυπίου στην Καστοριά και της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 9), πίν. 352, 357.

[28] Στο ίδιο, 654, πίν. 352, 354, 356-357. Παπαζώτος, ό.π. (υποσημ. 9), 61, πίν. 68-69. Μπαλτογιάννη, «Παναγία Γλυκοφιλούσα», 224, εικ. 6.

[29] Η φωτογραφία στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος (Εικ. 4) δείχνει ότι στα χείλη ο ζωγράφος δεν ακολούθησε πιστά αλλά βελτίωσε το προσχέδιό του.

[30] Η απόδοση των φωτοστεφάνων με χρώμα και όχι με χρυσό είναι συνήθης σε εικόνες της Βέροιας (*Άγιοι του Βυζαντίου. Ελληνικές εικόνες της Βέροιας. 13ος-17ος αι.*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Τζ. Αλμπάνη, Α. Νικολαΐδης), αριθ. 2, 5, 6, 10, 15, 18, 21, 25-27, 35) και της Καστοριάς (*Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή τέχνη και θεία λειτουργία*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Τζ. Αλμπάνη, Γ. Βιταλιώτης), Αθήνα 1999, εικ. 2, 10, 11. Γ. Κακαβάς, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς*, Αθήνα 1996, εικ. στη σ. 8), ενώ σπανίζει σε εικόνες της κρητικής σχολής.



Εικ. 3. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

μόνο σε τεχνοτροπικά κριτήρια. Ο αναμφίβολα προικισμένος καλλιτέχνης της εικόνας των Χανίων ανατρέχει σε υψηλά πρότυπα της ζωγραφικής του πρώτου μισού του 14ου αιώνα για τη μορφή της Παναγίας[31] και το ίδιο μπορεί να παρατηρηθεί για το φυσιογνωμικό πρότυπο του Χριστού[32]. Από την άλλη πλευρά, η χρήση πυκνών λευκών φώτων στο πρόσωπο του Χριστού, η κάπως άκαμπτη, γραμμική απόδοση της πτυχολογίας στα ενδύματα των δύο μορφών, που δεν αφήνει να διαγραφεί η ανατομία του σώματος, αλλά και η στενή εικονογραφική συγγένεια του συμπλέγματος της Θεοτόκου και του Χριστού με έργα που χρονολογούνται μετά τα μέσα του 14ου αιώνα συνηγορούν για μια οψιμότερη χρονολόγηση της εικόνας μας, γύρω στο 1400 και πιθανότερα στις αρχές του 15ου αιώνα.

Την προσήλωση των καλλιτεχνών αυτής της εποχής σε πρότυπα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, χρυσής εποχής της βυζαντινής ζωγραφικής, τεκμηριώνουν και άλλα έργα, όπως για παράδειγμα η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο Βυζαντινό Μουσείο Βεροίας (β΄ μισό 14ου αι.), που αποδίδεται σε ζωγράφο από τη Θεσσαλονίκη[33], με την οποία η εικόνα μας παρουσιάζει τεχνοτροπικές αναλογίες ως προς τους φυσιογνωμικούς τύπους και το πλάσιμο των μορφών. Ίδιες τάσεις παρατηρούνται εξάλλου στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου του Μυστρά[34] (1370-1380) και των Αγίων Αποστόλων στο Λεοντάρι[35] (1370-1390), με μορφές από τις οποίες η Παναγία της εικόνας των Χανίων παρουσιάζει επίσης ομοιότητες ως προς τη φυσιογνωμία και το ήθος. Η απαλή εντύπωση που δίνει το ζωγραφικό πλάσιμο της σάρκας με τις πλατιές φόρμες της λαδοκάστανης σκιάς χωρίς τονισμό του αναγλύφου παρατηρείται επίσης στην Παναγία Οδηγήτρια της



Εικ. 4. Λεπτομέρεια της Εικ. 1. Λήψη στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος.

[31] Ο φυσιογνωμικός τύπος και το ήθος της Παναγίας στην εικόνα της Συλλογής των Χανίων πλησιάζουν την Παναγία «Ελεούσα» στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Βεροίας (Εικ. 5), τη βρεφοκρατούσα Παναγία της αμφιπρόσωπης εικόνας από τη Θεσσαλονίκη, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (αριθ. Τ. 169), στην πίσω όψη της οποίας εικονίζεται η Σταύρωση. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. κατ. 19), όπως επίσης την Παναγία του Ευαγγελισμού στην πίσω όψη της, πιθανώς, κωνσταντινουπολίτικης εικόνας με την Παναγία «Ψυχοσώστρια», σήμερα στην Πινακοθήκη Εικόνων της Αχρίδας (Βοκοτόπουλος, ό.π. (σημ. 7), 208, εικ. 76).

[32] Πρβλ. με τη μορφή του Χριστού στην εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο Βυζαντινό Μουσείου Βεροίας, με αριθ. ευρ. 117 (*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης (υπευθ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου κ.ά.), Αθήνα 1986, 76-77, αριθ. κατ. 79, εικ. 79 (Θ. Παπαζώτος) και στην αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια στην Αρχαιολογική Συλλογή της Ρόδου, με αριθ. ευρ. 117 (στο ίδιο, 78, 82, αριθ. κατ. 82, εικ. 82 -Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

[33] Εικόνα με αριθ. ευρ. 407. Χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. *Byzantium. Faith and Power* (υποσημ. 33),163, αριθ. κατ. 85, εικ. 85 (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη).

[34] Πρβλ. με τη μορφή της Παναγίας από τη σκηνή της Γέννησης. Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα 1987, εικ. 46.

[35] J. Albani, «The Painted Decoration of the Cupola of the Western Gallery in the Church of the Holy Apostles at Leondari», *CahArch* 40 (1992), εικ. 8 και 10.



Εικ. 5. Η Παναγία «Ελεούσα». Βυζαντινό Μουσείο Βεροίας.

εικόνας στην Ενορία Ανατολής στην Κρήτη (γύρω στο 1400)[36] (Εικ. 6), που προέρχεται από τη μονή Καρκάσας και αποδίδεται σε κωνσταντινουπολίτη καλλιτέχνη, στην Παναγία «Αμίαντο» σε μια εικόνα της μονής Τοπλού (α΄ μισό 15ου αι.)[37] και στη Γλυκοφιλούσα σε εικόνα του καθολικού ναού της Παναγίας των Χιόνων στη Νάξο (α΄ μισό 15ου αι.)[38]. Η τεχνοτροπική αυτή απόδοση, που συνεχίζει παλαιολόγειους τρόπους[39], είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη σε κρητικές εικόνες του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα[40]. Η εικόνα των Χανίων διαφοροποιείται όμως σε σχέση με αυτές ως προς τον φυσιογνωμικό τύπο της Παναγίας, ο οποίος είναι πλησιέστερος προς τα παλαιολόγεια πρότυπα, τη γραμμικότερη απόδοση των χαρακτηριστικών και τη σχεδίαση του περιγράμματος του προσώπου, το οποίο στην αριστερή πλευρά δεν είναι άκαμπτο, αλλά καμπυλώνει έντονα για να υποδηλώσει την κόγχη του ματιού[41]. Η αρκετά σπάνια αυτή σχεδιαστική λεπτομέρεια συνδέει την εικόνα μας με εκλεπτυσμένα έργα μεγάλων καλλι-

---

[36] *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης (Ἀπό τόν Χάνδακα ὥς τήν Μόσχα καί τήν Ἁγία Πετρούπολη)*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειον 1993, 504-505, αριθ. κατ. 149, εικ. 149 (Μ. Μπορμπουδάκης). Για την απόδοση του έργου σε κωνσταντινουπολίτη καλλιτέχνη βλ. στο ίδιο, 504, αριθ. κατ. 148 (Μ. Μπορμπουδάκης).

[37] Στο ίδιο, 498, αριθ. κατ. 142, εικ. 142 (Μ. Μπορμπουδάκης).

[38] Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, 136-137, αριθ. κατ. 32, πίν. 60.

[39] Βλ., για παράδειγμα, την κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Οδηγήτριας με αριθ. ευρ. 1886/1, σήμερα στο Κρατικό Μουσείο του Κρεμλίνου στη Μόσχα (αρχές 14ου αι.) (*Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000, εικ. στη σ. 319), τη μορφή της Παναγίας «Παυσολύπης» στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης (γ΄ τέταρτο 14ου αι.) (*Byzantium. Faith and Power* (υποσημ. 33), 167-168, αριθ. κατ. 90 -A. Weyl Carr) και την εικόνα της Παναγίας «Αληθινής» στη μονή του Γηροκομείου στην Πάτρα (τέλη 14ου αι.) (M. Acheimastou-Potamianou, «The Virgin Η Αληθινή: A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras», *Byzantine East, Latin West* (υποσημ. 9), 475, εικ. 2).

[40] Βλ., για παράδειγμα, τις εικόνες με την Παναγία Γλυκοφιλούσα στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αριθ. 113), στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (αριθ. Τ 1588), της Συλλογής Οικονομοπούλου στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης, την Παναγία «Αμόλυντο» στη συλλογής της άλλοτε βασίλισσας Φρειδερίκης κ.ά. Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, πίν. 75, 70, 79, 89-91.

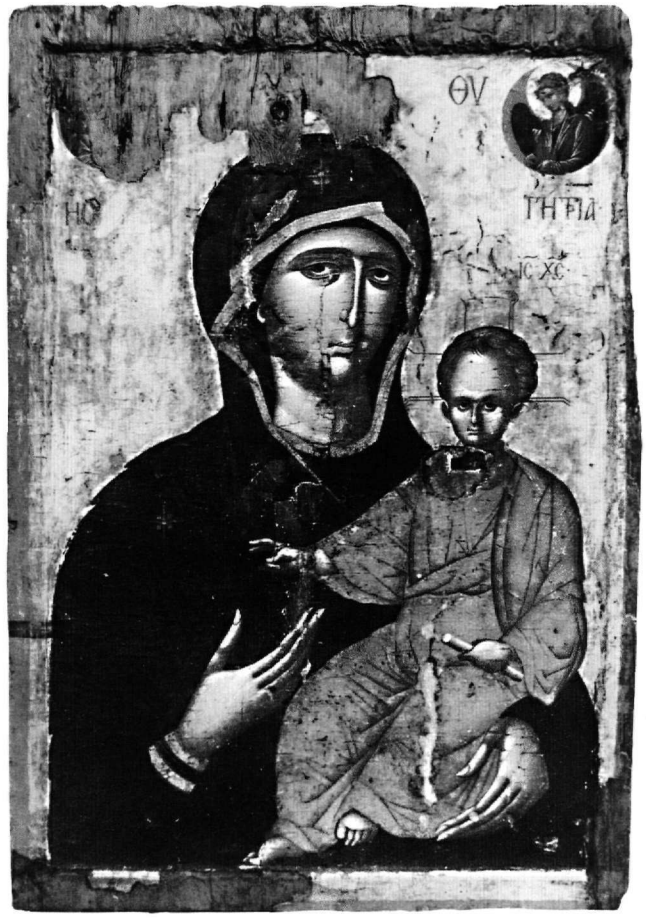
[41] Η σύγκριση με τη λήψη στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος (Εικ. 4) αποκαλύπτει ότι ο ζωγράφος αλλοίωσε το αρχικό του σχέδιο, ώστε η καμπύλη αυτή να φαίνεται εντονότερη.

τεχνικών κέντρων, όπως της Κωνσταντινούπολης[42] και της Θεσσαλονίκης[43].

Ο γεωμετρικός τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης της εικόνας των Χανίων αποδίδει τις πτυχώσεις στο βυσσινί μαφόρι της Θεοτόκου, ζωντανεύοντάς τις με έντονο κόκκινο, επαναλαμβάνεται με διάφορες παραλλαγές σε πολλές κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα. Το μανιεριστικό παιγνίδισμα των χρωμάτων στις πτυχώσεις πιθανώς πηγάζει από την τέχνη της Πρωτεύουσας, όπως μπορεί να τεκμηριώσει η μορφή της Παναγίας «Παυσολύπης» στη κύρια όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας στη Συλλογής του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως[44], η οποία χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα. Κοινό γνώρισμα της εικόνας αυτής με την εικόνα των Χανίων είναι επίσης το εύρος των μορφών, στοιχείο το οποίο στην Παναγία του Οικουμενικού Πατριαρχείου είναι πιο τονισμένο.

Τέλος, το σχήμα, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ο φωτισμός του προσώπου του Χριστού, αλλά και η απόδοση της πτυχολογίας του ιματίου του στην εικόνα μας παρουσιάζουν αναλογίες με τη μορφή του Χριστού σε εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στη μονή Καψά στην ανατολική Κρήτη[45], καθώς και σε εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στην αθωνική μονή του Αγίου Παύλου[46], έργα που χρονολογούνται στο τέλος του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε διαφαίνεται ότι η εικόνα των Χανίων, χρονολογούμενη μάλλον στις αρχές του 15ου αιώνα, είναι ενταγμένη στο πλαίσιο ζωγραφικής φορητών εικόνων στην Κρήτη κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα, παρουσιάζει τεχνοτροπικές συγγένειες με έργα της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, ενώ αρκετές εικονογραφικές λεπτομέρειες και υφολογικά στοιχεία την ξεχωρίζουν από την ομάδα των τυπολογικά συγγενών κρητικών εικόνων[47]. Τα δεδομένα αυτά, σε συνδυασμό με την υψηλή καλλιτεχνική ποιό-



Εικ. 6. Η Παναγία Οδηγήτρια. Ενορία Ανατολής, Κρήτη.

[42] Βλ., για παράδειγμα, δύο εικόνες στην Tretiakov Gallery της Μόσχας με τη θρηνούσα Παναγία (αριθ. ευρ. 28834) (τέλη 13ου αι.) και την Οδηγήτρια (αριθ. ευρ. 28638) (1380-1390), *Byzantium. Faith and Power* (υποσημ. 33), 183-184, αριθ. κατ. 104, εικ. 104 (I. A. Sterligova) και 163-164, αριθ. κατ. 86, εικ. 86 (E. Gladysheva). Επίσης, την εικόνα με την Παναγία «Ακαταμάχητο» στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (τέλη 14ου αι.), καθώς και την Παναγία της Γέννησης στην εικόνα της Συλλογής Ανδρεάδη (α΄ τέταρτο 15ου αι.), Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία με το Θείον. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1998, 95, εικ. στη σ. 93. Α. Δρανδάκη, *Εικόνες. 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα - Μιλάνο 2002, αριθ. κατ. 4, εικ. στη σ. 28.

[43] Πρβλ. την Παναγία Ελεούσα του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού με αριθ. ευρ. ΒΕΙ 780 (β΄ δεκαετία 14ου αι.) (βλ. υποσημ. 9) και την Παναγία «Καταφυγή» στο Ινστιτούτο Αρχαιολογίας - Μουσείο της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών με αριθ. ευρ. 2057 (1371-1393) (*Byzantium. Faith and Power* (υποσημ. 33), 198-199, αριθ. κατ. 117, εικ. 117 -Μ. Βασιλάκη).

[44] Βλ. υποσημ. 39.

[45] *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (υποσημ. 36), 502, αριθ. κατ. 147, εικ. 147 (Μ. Μπορμπουδάκης).

[46] Ε. Τσιγαρίδας, «Εἰκόνες 12ου-14ου αἰώνα», *Ἱερά Μονή Ἁγίου Παύλου. Εἰκόνες*, Ἅγιον Ὄρος 1998, 36, 38, εικ. 13.

[47] Για τις εικονογραφικές διαφοροποιήσεις βλ. σ. 274-275. Οι διαφορές ύφους της Παναγίας σε σχέση με τις πρωιμότερες εικόνες αυτής της ομάδας, όπως για παράδειγμα την εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου και την εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου (Εικ. 2), εντοπί-

τητα της εικόνας μας, καθιστούν ελκυστική τη σύνδεσή της με την κωνσταντινουπολίτικη ζωγραφική που εισάγουν την εποχή αυτή στο νησί ζωγράφοι από την Πρωτεύουσα[48]. Σε κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο έχει αποδοθεί και η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στον ναό της Παναγίας του Μέρωνα στην επαρχία Αμαρίου της Κρήτης[49] (τέλος 14ου αι.), με την οποία η εικόνα μας ομοιάζει ως προς το υψηλό ήθος της μορφής της Θεοτόκου και την παλέτα των χρωμάτων, αλλά και η Οδηγήτρια από τη μονή Καρκάσας (γύρω στο 1400) (Εικ. 6), της οποίας ο φυσιογνωμικός τύπος, τα λεπτά χαρακτηριστικά και ο καλλιγραφικός τρόπος σχεδίασής τους φέρνουν στον νου την εικόνα των Χανίων.

Τα κυριότερα στοιχεία, τα οποία απομακρύνουν την Ελεούσα των Χανίων από κρητικές εικόνες του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα εγγράφοντάς την στον κύκλο των μεταβατικών έργων προς την κρητική σχολή εικόνων, είναι ο φυσιογνωμικός τύπος και το αυστηρό ήθος της μορφής της Παναγίας και ο λιτός χαρακτήρας του έργου. Ερωτηματικά δημιουργεί κυρίως η περιορισμένη χρήση του χρυσού στην εικόνα μας, γεγονός που μπορεί να οφείλεται σε έλλειψή του[50]. Σε αυτή την περίπτωση, δεδομένου ότι η καλλιτεχνική παραγωγή στην Κρήτη του 15ου αιώνα δεν υποδηλώνει έλλειψη χρυσού, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η περιορισμένη χρήση του οφείλεται μάλλον σε οικονομικούς λόγους που σχετίζονται με τον ζωγράφο της εικόνας μας. Η εκδοχή αυτή ενισχύει την υπόθεση απόδοσης του έργου σε κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο, ο οποίος δεν θα είχε ίσως κατορθώσει ακόμη να ενταχθεί ικανοποιητικά στην τοπική αγορά προσελκύοντας εύπορους παραγγελιοδότες. Η αλληλογραφία του Ιωσήφ Βρυέννιου με τον Αλέξιο Απόκαυκο είναι ενδεικτική για τις δυσκολίες που επεφύλασσε σε έναν ζωγράφο της διασποράς η ένταξή του στην κοινωνία της Κρήτης[51]. Εάν πάλι δεν συνέτρεχαν οικονομικοί λόγοι για την περιορισμένη χρήση χρυσού, πιθανώς ο ζωγράφος μας απέδωσε σε εικόνα ένα πρότυπο προερχόμενο από τη μνημειακή ζωγραφική, σε μια περίοδο οπωσδήποτε προγενέστερη των μέσων του 15ου αιώνα, οπότε η άφθονη διακοσμητική χρήση του χρυσού, υπαγορευμένη από τις κυρίαρχες αισθητικές προτιμήσεις της εποχής, είχε γίνει πλέον κανόνας στη ζωγραφική εικόνων των κρητικών εργαστηρίων.

Από την άλλη πλευρά, παρά το γεγονός ότι οι μαρτυρίες είναι λιγοστές, είναι βέβαιο ότι ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Γλυκοφιλούσας είναι αγαπητός τον 14ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, εφόσον ολόσωμη απεικόνιση Γλυκοφιλούσας συμπεριελήφθη στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας[52], ενός από τα σημαντικότερα μνημεία της εποχής. Η αμφιπρόσωπη εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως με την Παναγία «Παυσολύπη», η οποία παρουσιάζει εικονογραφικές αναλογίες με την Πελαγονίτισσα και την Καρδιώτισσα, μπορεί εξάλλου να τεκμηριώσει τη μητροπολιτική εξέλιξη του τύπου της Γλυκοφιλούσας σε παραλλαγές κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. Για τον εικονογραφικό τύπο που ακολουθεί η εικόνα των Χανίων έχει υποτεθεί κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο[53]. Πρότυπο ζωγραφισμένο από εργαστήριο της Θεσσαλονίκης ή της Κωνσταντινούπολης έχει υποτεθεί[54] επίσης για την προαναφερθείσα παρεμφερή με την εικόνα μας εικονογραφική παραλλαγή της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, που συναντήσαμε σε έργα του μακεδονικού χώρου. Οι

ζονται κυρίως στον φυσιογνωμικό τύπο της Παναγίας με το επίμηκες άσαρκο πρόσωπο, την αυστηρή έκφραση και το υψηλό ήθος. Η μορφή της έχει επίσης περισσότερο εύρος, ενώ τα μανιεριστικά στοιχεία στις πτυχώσεις του μαφορίου της δεν παρατηρούνται στις εικόνες αυτές. Το πρόσωπο του Χριστού έχει επίσης μια σοβαρή και μάλλον θλιμμένη έκφραση, που απέχει από τη γλυκύτητα και την παιδικότητα που παρατηρούνται στις ίδιες εικόνες.

[48] Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά τήν Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 81.

[49] *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (υποσημ. 36), 493, αριθ. κατ. 137, εικ. 137 (Μ. Μπορμπουδάκης).

[50] Ανάλογη υπόθεση έχουν εκφράσει ο Μανόλης Χατζηδάκης για μια εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην ομώνυμη μονή της Πάτμου, που ζωγράφισε εκεί κρητικός καλλιτέχνης γύρω στο 1500, και η Νανώ Χατζηδάκη για την εικόνα του ευαγγελιστή Ματθαίου στη Συλλογή Βελιμέζη χρονολογούμενη στα μέσα του 16ου αιώνα. Και στις δύο αυτές εικόνες ο κάμπος δεν είναι χρυσός. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1977, 63-64, πίν. 14. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, επιστημονικός κατάλογος, Θεσσαλονίκη 1997, 148, πίν. 67.

[51] *Εἰ καὶ ξένος καὶ τεθρομένος ἐν τῇ Κρήτῃ, ἀλλὰ τό γε νῦν φέρε βαρέως...* (αρχή της 6ης επιστολής του Ιωσήφ Βρυέννιου προς τον Αλέξιο Απόκαυκο). Ν. Β. Τωμαδάκης, *Ὁ Ἰωσήφ Βρυέννιος καί ἡ Κρήτη κατά τό 1400. Μελέτη φιλολογική καί ἱστορική*, εν Αθήναις 1947, 128.

[52] P. A. Underwood, *The Kariye Djami, 3: The Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 249.

[53] Chatzidakis, *L'art des icônes*. Μπαλτογιάννη, «Παναγία Γλυκοφιλούσα», 226.

[54] Τσιγαρίδας, «Άγιος Αλύπιος», ό. π. (υποσημ. 9), 654.

υποθέσεις αυτές ενισχύονται από το γεγονός ότι, τόσο ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας μας, όσο και η παραλλαγή του, έχουν μετά τα μέσα του 14ου αιώνα ευρεία διάδοση –όπως μαρτυρούν και έργα που συνδέονται με τη Βενετία[55] και τη Ρωσία[56]–, γεγονός που προϋποθέτει ως αφετηρία αυτών των εξελίξεων ένα πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο μεγάλης εμβέλειας, πιθανώς λοιπόν τη βυζαντινή Πρωτεύουσα.

Είναι γνωστό ότι στην Κωνσταντινούπολη υπήρχαν δύο εκκλησίες αφιερωμένες στην Παναγία Ελεούσα. Η παλαιότερη, όπως προκύπτει από τη μαρτυρία ενός διαθηκώου εγγράφου, ήταν σε λειτουργία τον 11ο αιώνα[57]. Η δεύτερη ανήκει στο κτιριακό σύμπλεγμα των ναών της μονής Παντοκράτορος. Στην εκκλησία αυτή, σύμφωνα με το Τυπικό της μονής γραμμένο το 1136 από τον ιδρυτή της, αυτοκράτορα Ιωάννη Β΄ Κομνηνό, υπήρχαν τον 12ο αιώνα τουλάχιστον δύο απεικονίσεις της Παναγίας «Ελεούσας», η μία από τις οποίες ήταν ψηφιδωτή και βρισκόταν στον νάρθηκα[58]. Πέρα λοιπόν από τις τεχνοτροπικές ενδείξεις, τόσο από την άποψη της εικονογραφίας όσο και της λατρείας, το πρότυπο της εικόνας της Παναγίας «Ελεούσας» των Χανίων θα μπορούσε να συνδεθεί επίσης με τη βυζαντινή πρωτεύουσα.

Συνοψίζοντας, διατυπώνουμε την υπόθεση ότι η εικόνα στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή Χανίων ζωγραφίστηκε στην Κρήτη, στις αρχές του 15ου αιώνα, από κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο που κατέφυγε στο νησί. Εάν η υπόθεση αυτή ευσταθεί, τότε η εικόνα μας ίσως να ήταν ο ενδιάμεσος κρίκος μιας αλυσίδας στην οποία θα συνανήκαν ένα σήμερα χαμένο κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο, που δεν αποκλείεται να προερχόταν από τον χώρο της μνημειακής ζωγραφικής, και η ομάδα των μεταγενέστερων, εικονογραφικά συγγενών εικόνων κρητικής τέχνης.

---

[55] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με αριθ. ευρ. 2972 στο Μουσείο Μπενάκη, η οποία, σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες, ζωγραφίστηκε στη Βενετία. Η. Papastavrou, «Quelques peintures vénitiennes du XIVe siècle et la Glycophiloussa du Musée Benaki (inv. nº 2972)», *CahArch* 48 (2000), 161-177. *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη. Ώρες Βυζαντίου. Έργα και ημέρες στο Βυζάντιο*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Μ. Ευαγγελάτου κ.ά.), Αθήνα 2001, 318-329, αριθ. κατ. 172 (Μ. Βασιλάκη).

[56] Στην αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Γλυκοφιλούσα και τον Ευαγγελισμό στην πίσω όψη, που φυλάσσεται στο Κρατικό Ρωσικό Μουσείο της Αγίας Πετρούπολης (αριθ. ευρ. 3072) και χρονολογείται στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα, απαντά εικονογραφικός τύπος ανάλογος με εκείνον της εικόνας των Χανίων, με την Παναγία αριστερόκρατούσα. Βλ. *Gates of Mystery. Treasures of Orthodoxy from Holy Russia*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. M. Borboudakis), Αθήνα χ.χρ., 196-197, αριθ. κατ. 12. Η εικόνα με αριθ. ευρ. Sh-1412 (459 sov.), που φυλάσσεται στα Μουσεία του Κρεμλίνου στη Μόσχα και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα, αναπαράγει την παραλλαγή που είδαμε στην ομάδα των μακεδονικών έργων, με την προσθήκη ειληταρίου στο δεξιό χέρι του Χριστού και την Παναγία αριστερόκρατούσα. Βλ. *Vizantija. Balkanji. Rusj. Ikonji XIII-XV vekov*, κατάλογος έκθεσης, Μόσχα 1991, 228, αριθ. κατ. 46. Για την απόδοσή της σε κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο βλ. E. Smirnova, *Icônes de l'école de Moscou. XIVe-XVIIe siècles*, Leningrad 1987, 260-261, αριθ. κατ. 6.

[57] R. Janin, *La géographie ecclesiastique de l'empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Tome III. Les églises et les monastères*, Παρίσι 1953, 184.

[58] P. Gautier, «Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator», *REB* 32 (1974), 73-75.

Jenny Albani

AN ICON OF THE VIRGIN "ELEOUSA" IN THE BYZANTINE AND POST-BYZANTINE COLLECTION OF CHANIA

The Byzantine and Post-Byzantine Collection of Chania, exhibited in the church of San Salvatore in the town, includes an icon (97×72×2 cm.) of the Virgin and Child in an iconographic variation of the Virgin of Tenderness (*Glykophilousa*) (Figs 1, 3). Principal characteristic of this variation is the pose of the Christ-Child, half-reclining in the Virgin's arms, holding a rolled scroll in his right hand and caressing his mother's chin with his left.

The inscription *Eleousa*, which accompanies the Virgin, is not an epithet relating to a specific iconographic type of the Mother of God but refers to her mercifulness and to her quality as a potent mediator for human salvation. It accompanies the Virgin of Tenderness in the fourteenth and the first quarter of the fifteenth century, on six Macedonian works and on a wall-painting in the monastery church of Dečani. Four icons of Cretan art, which portray the Virgin of Tenderness accompanied by the epithet "Eleousa" are of rather later date (15th and 16th centuries).

The icon in the Chania Collection shares close iconographic affinities – with minor deviations only in details – with a group of icons of Cretan art, which can be dated between the fifteenth and the seventeenth century (Fig. 2), permitting us to speak of a common model. Moreover, an iconographic variation of the Virgin and Child represented on the Chania icon has been identified in wall-paintings – two of which are inscribed *Eleousa* – and icons in Macedonia, datable to between the mid-fourteenth and the first three decades of the fifteenth century.

Stylistically the icon in the Chania Collection is the work of an accomplished painter. The physiognomic types, the facial expressions and their modelling reveal a heavy indebtedness to the spirit of fourteenth-century Palaiologan art (Fig. 5). Stylistic comparison of the figures with those on late fourteenth-century works in the sphere of influence of the metropolis and on Cretan icons (Fig. 6) – two of them attributed to Constantinopolitan painters of the diaspora – dated to the fourteenth and the first half of the fifteenth century, points to a date in the early fifteenth century for the Chania icon. Furthermore, technical details, such as the use of ochre instead of gold for the haloes and the total absence of chrysography, suggest a date prior to the mid-fifteenth century. If the suggested date is correct, then the Chania icon, given its high artistic quality and style, could be related to Constantinopolitan artistic tradition, which reached the island through painters from the capital, who – according to the textual sources – fled to Crete at this time.

The iconographic type of the Virgin of Tenderness was popular in fourteenth-century Constantinople, where variations of it were developed in the second half of the century. The wide dissemination (Macedonia, Crete, Venice, Russia) of the type encountered on the Chania icon and its variation implies a common metropolitan origin. On the other hand, it is well documented in the sources that there existed at Constantinople two churches dedicated to the Virgin Eleousa. The first was in use in the eleventh century and the second belongs to the church complex of the Pantocrator monastery. According to the Typikon of this monastery, drawn up in 1136 by its founder, Emperor John I Komnenos, there were at least two representations of the Virgin "Eleousa" – one in mosaic – in this church. So, in addition to the stylistic and iconographic grounds, the evidence of the veneration of the Virgin "Eleousa" allows us to assume that the model for the Chania icon may have been linked with the Byzantine Capital.

It is therefore postulated that the Chania icon of the Virgin "Eleousa" was painted on Crete in the early fifteenth century by a Constantinopolitan artist of the diaspora. If this hypothesis is correct, then the icon could be considered an intermediate link in a chain to which a lost metropolitan model and the group of icons of Cretan art with similar iconography but of later date belong.