

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 21 (2000)

Δελτίον ΧΑΕ 21 (2000), Περίοδος Δ'



Η μελέτη των εικόνων με υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Μουσείο Μπενάκη με τη συμβολή της τεχνικής εξέτασης

Αναστασία ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Λένα ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αλεξάνδρα ΚΑΛΛΙΓΑ

doi: [10.12681/dchae.559](https://doi.org/10.12681/dchae.559)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΔΡΑΝΔΑΚΗ Α., ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΥ Λ., & ΚΑΛΛΙΓΑ Α. (2011). Η μελέτη των εικόνων με υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Μουσείο Μπενάκη με τη συμβολή της τεχνικής εξέτασης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 21, 189–220. <https://doi.org/10.12681/dchae.559>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η μελέτη των εικόνων με υπογραφή του Εμμανουήλ
Λαμπάρδου στο Μουσείο Μπενάκη με τη συμβολή
της τεχνικής εξέτασης

Αναστασία ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Λένα ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αλεξάνδρα
ΚΑΛΛΙΓΑ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ' (2000) • Σελ. 189-220

ΑΘΗΝΑ 2000

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗ
ΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΞΕΤΑΣΗΣ*

Α

Στη συλλογή εικόνων του Μουσείου Μπενάκη περιλαμβάνονται πέντε έργα, τα οποία φέρουν υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου¹. Πρόκειται για την αγία Αικατερίνη, με χρονολογία 1627, αριθ. 2985² (Εικ. 1), τον Χριστό σε προτομή, αριθ. 2988³ (Εικ. 2), την Παναγία Οδηγήτρια, αριθ. 2987⁴ (Εικ. 3), την Παναγία Γλυκοφιλούσα, αριθ. 2984⁵ (Εικ. 4) και μία ακόμη Παναγία Οδηγήτρια, αριθ. 2986⁶ (Εικ. 5). Από τις πέντε εικόνες, οι δύο τελευταίες φέρουν αναμφίβολα πλαστές υπογρα-

φές⁷. Όλα τα παραπάνω έργα συντηρήθηκαν τα τελευταία χρόνια στο εργαστήριο του Μουσείου Μπενάκη. Τα προβλήματα που παρουσιάζει η μελέτη των εικόνων που φέρουν υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου είναι γνωστά στους ερευνητές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Συνοψίζοντας τα δεδομένα της έως τώρα έρευνας θα λέγαμε τα ακόλουθα: γνωρίζουμε από τις αρχαικές μαρτυρίες ότι υπήρχαν δύο ομόνυμοι αγιογράφοι, συγγενείς μεταξύ τους (θείος και ανηψιός), των οποίων η δραστηριότητα συμπίπτει το διάστημα 1623-1631⁸. Ο πρεσβύτερος, γιος του ιερέα Νικόλαου, μνημο-

* Οι συγγραφείς εκφράζουν τις θερμές ευχαριστίες τους στη Δρ. Αικ. Παρασκευοπούλου και στον Δρ. Β. Κυλίκιου για την ταύτιση του ξύλου και των χρωστικών, καθώς και στις Μ. Καζανάκη και καθ. Ν. Χατζηδάκη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους κατά τη συγγραφή του άρθρου.

1. Στην πρόσφατη έκδοση Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, αριθ. 9, σ. 143 (στο εξής: Χατζηδάκης - Δρακοπούλου), μνημονεύεται ως ανήκουσα στο Μουσείο Μπενάκη και μία έκπη εικόνα, ο Επιτάφιος Θρήνος, η οποία προέρχεται από τη Συλλογή της Ελένης Σταθάτου, βλ. Α. Ευγγόπουλος, *Συλλογή Έλένης Α. Σταθάτου*, εν Αθήναις 1951, αριθ. 5, σ. 8, πίν. 5. Ωστόσο, η εικόνα αυτή δεν περιήλθε ποτέ στην κατοχή του Μουσείου Μπενάκη. Πρόσφατα μάλιστα, επανεμφανίστηκε σε δημοπρασία του Παρισιού, βλ. C. Delorme - V. Fraysse, *Collection Hélène Stathatos*, mercredi 14 avril 1999 à 14h 30, Drouot Richelieu, Paris, αριθ. 6.

2. Α. Ευγγόπουλος, *Κατάλογος των εικόνων, Μουσείον Μπενάκη, Άθηναι*, Αθήνα 1936, αριθ. 14, σ. 30 κ.ε., πίν. 13B (με χρονολογία 1620 :). Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1980, σ. 78. *Εικόνες της κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)* (επιμ. Μανόλης Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993 (στο εξής: *Εικόνες κρητικής τέχνης*), αριθ. 195, σ. 543-544 (Α. Δρανδάκη), με ανάγνωση της χρονολογίας 1627, η οποία επιβεβαιώθηκε κατά τον καθαρισμό. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 2, σ. 143, όπου επαναλαμβάνεται η χρονολογία 1620.

3. Δ. Σιουλιάνος, *Έλληνες άγιογράφοι μετά την Άλωση*, Αθήνα 1935, σ. 127. Ευγγόπουλος, ό.π., αριθ. 17, σ. 32, πίν. 14Γ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 46, σ. 145.

4. Σιουλιάνος, ό.π., σ. 127. Ευγγόπουλος, ό.π., αριθ. 16, σ. 31 κ.ε., πίν. 14B. Δεληβορριάς ό.π., σ. 78. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*,

αριθ. 198, σ. 547-548 (Α. Δρανδάκη). Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 13, σ. 143.

5. Σιουλιάνος, ό.π., σ. 127. Ευγγόπουλος, ό.π., αριθ. 13, σ. 29 κ.ε., πίν. 13A. Α. Embirikos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*. Coll. de l'Institut d'études byzantines et néo-helléniques de l'Université de Paris, Παρίσι 1967, σ. 170 κ.ε., πίν. 84. J. Stuart, *Icons*, Λονδίνο 1975, πίν. 58. *Ikonen, Bilder in Gold*, Graz 1993, αριθ. 59, σ. 246, πίν. 36. Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, *Οι πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Κανελλοπούλου (επιμ. Μανόλης Μπορμπουδάκης), Αθήνα 1994, αριθ. 60, σ. 239-240 (Α. Δρανδάκη). Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, σ. 79, πίν. 45. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 145, αριθ. 4.

6. Ευγγόπουλος, ό.π., αριθ. 15, σ. 31, πίν. 14A. Δεληβορριάς, ό.π., σ. 78. *Arte y Culto Despues de Bizancio, Singlos XVII-XIX*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, Αθήνα 1995, αριθ. 1, σ. 18-19 (Α. Δρανδάκη). Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 145, αριθ. 3. *Ιεροτελεστία και πίστη. Βυζαντινή τέχνη και θεία λειτουργία*, Κατάλογος έκθεσης, Μελβούρνη, Μουσείο Ελληνικών Αρχαιοτήτων, Αθήνα 1999, αριθ. 15, σ. 86 (Α. Δρανδάκη).

7. Η πλαστότητα των υπογραφών επιβεβαιώθηκε εργαστηριακά κατά την εξέταση των έργων σε στερεομικροσκόπιο. Στην περίπτωση της Γλυκοφιλούσας η υπογραφή είναι σημειωμένη πάνω στην εμφανώς μεταγενέστερη διακοσμητική ταινία που περιτρέχει την εικόνα, βλ. *Οι πύλες του Μυστηρίου*, ό.π., σ. 240 (Α. Δρανδάκη). Στην Οδηγήτρια αριθ. 2986 η υπογραφή βρίσκεται πάνω από το αρχικό βερνίκι, βλ. *Arte y Culto*, ό.π. (Α. Δρανδάκη).

8. Μ. Καζανάκη-Λάππα, *Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά το 17ο αιώνα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα*, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 177-267, κυρίως 181 και 216-217.

νεύεται από το 1587 έως το 1631, ενώ η παρουσία του νεότερου τεκμηριώνεται από το 1623 έως το 1644⁹. Έως σήμερα δεν έχουν αναγνωριστεί στα γνωστά έργα δύο διακριτοί τύποι υπογραφής ούτε σαφώς διαφοροποιημένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ώστε να μπορούν να καταταγούν, με σχετική έστω ασφάλεια, οι εικόνες σε δύο ενότητες, επομένως και σε δύο ζωγράφους.

Τα παραπάνω στοιχεία ομοιογένειας, σε συνδυασμό με τα δεδομένα που έχουμε για την οργάνωση των ζωγράφων της εποχής σε οικογενειακές επιχειρήσεις, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι δύο ομώνυμοι και συγγενείς καλλιτέχνες εργάζονταν πιθανότατα σε κοινό εργαστήριο. Μάλιστα, οι γνώσεις μας σχετικά με τα μέλη της οικογένειας Λαμπάρδου που ασκούσαν το επάγγελμα του ζωγράφου εμπλουτίστηκαν πρόσφατα με τον εντοπισμό έργου που φέρει την υπογραφή του ιερέα Νικόλαου Λαμπάρδου. Η ωραία εικόνα, με τον άγιο Αθανάσιο, που βρίσκεται στο Πατριαρχείο Αλεξανδρείας, μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στα μέσα του 16ου αιώνα και να αποδοθεί στον πατέρα του πρεσβύτερου Εμμανουήλ¹⁰.

Η σταθερή, υψηλή ποιότητα των έργων με υπογραφή Εμμανουήλ Λαμπάρδου και ο σημαντικός αριθμός των σωζόμενων έργων (περί τα εξήντα) μαρτυρούν καλά οργανωμένο και παραγωγικό εργαστήριο¹¹. Ο κοινός τύπος υπογραφής των δύο ομώνυμων ζωγράφων¹² δεν αποκλείεται επομένως να αποτελούσε για την ευρεία πελατεία τους εγγύηση ποιότητας, ένα σήμα κατατεθέν του εργαστηρίου.

Μία απόπειρα διάκρισης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του καθενός από τους δύο ζωγράφους θα μπορούσε να επιχειρηθεί με βάση τα ακριβώς χρονολογημένα έργα τους. Θα μπορούσε δηλαδή να γίνει μια λεπτομερής σύγκριση μεταξύ εικόνων με χρονολογίες των αρχών του 17ου αιώνα, τις οποίες βάσιμα μπορούμε να εγγράψουμε στον Εμμανουήλ του παπα-Νικολάου και όσων φέρουν χρονολογία κοντά στο 1640, τις οποίες αποδίδουμε στον ανηψιό του. Και αυτή η απόπειρα ωστόσο παρουσιάζει δυσκολίες. Τα γνωστά χρονολογημένα έργα είναι λίγα, μόλις δεκατέσσερα¹³, και από αυτά τις χρονολογικές προϋποθέσεις που τέθηκαν πληρούν μόνο έξι έργα, των οποίων η λεπτομερής συγκριτική μελέτη δεν ήταν εφικτή στα πλαίσια της παρούσας έρευνας¹⁴.

Προκειμένου να διευκολυνθεί η μελέτη των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, αλλά και για να υπηρετηθούν οι ευρύτερες ανάγκες της έρευνας γύρω από το σύνθετο πρόβλημα της καλλιτεχνικής παραγωγής των δύο ομώνυμων ζωγράφων, αποφασίστηκε να προχωρήσει το εργαστήριο Συντήρησης του Μουσείου σε πλήρη τεχνική μελέτη των έργων με αξιοποίηση όλων των σύγχρονων μεθόδων. Την επίπονη εργασία ανέλαβαν και διεκπεραίωσαν οι συντηρήτριες Λένα Βρανοπούλου και Αλεξάνδρα Καλλιγά, τα στοιχεία και τα συμπεράσματα της μελέτης των οποίων παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος του παρόντος άρθρου.

Αφετηρία για την εκπόνηση της έρευνας αυτής αποτέλεσε, κατά κύριο λόγο, ο προβληματισμός μας γύρω από

9. Ό.π. και Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 141-142.

10. Βλ. Μακάριος Τηλλυρίδης, Μητροπολίτης Ζμπάμπουε, *Πατριαρχείον τής μεγάλης πόλεως Ἀλεξανδρείας*, Αθήνα 1998, χ.σ. Η εικόνα δημοσιεύεται χωρίς χρονολογία και με ελλιπή ανάγνωση της επιγραφής που, ωστόσο, διαβάζεται καθαρά από την καλή φωτογραφία: [ΔΕΗΣΗ ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΚΑΙ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ ΤΩΝ] ΣΓΟΥΡΩΝ ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΤΟΥ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ. Η ρωμαλέα μορφή του πατριάρχη Αθανασίου φέρει όλα τα χαρακτηριστικά ενός καλού κρητικού εργαστηρίου των μέσων του 16ου αιώνα.

Πα την οργάνωση των ζωγράφων της Δύσης σε οικογενειακά εργαστήρια βλ. Καζανάκη, ό.π., σ. 180, σημ. 7. Μ. Κωνσταντουδάκη, Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα το 16ο αιώνα, *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο 1976)*, Αθήνα 1981, Β', Βυζαντινοί και μέσοι χρόνοι, σ. 123-145. Παραδείγματα διάσημων οικογενειακών εργαστηρίων στην Ιταλία της αμέσως προηγούμενης περιόδου παρέχονται στο Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford History of Art, Οξφόρδη 1997, σ. 91κ.ε.

11. Τα έργα των δύο ομώνυμων Λαμπάρδων βρίσκονται συγκε-

ντρωμένα στο Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 142-149.

12. Η περίπτωση όλα τα σωζόμενα έργα που φέρουν τη γνωστή υπογραφή να ανήκουν στον ένα μόνο από τους δύο αγιογράφους είναι εξαιρετικά απίθανη.

13. Βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 2, 10, 11, 12, 15, 16, 33, 34, 37, 39, 41, 44, και οι Επτά Παιδες εν Εφέσω που σημειώνονται στο τέλος, σ. 143-145. Επίσης, χρονολογία 1602 φέρει και η εικόνα με αριθ. 24, ο Ιωάννης με τον Πρόχορο στο Ινστιτούτο της Βενετίας, βλ. Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, αριθ. 55, σ. 84-85, πίν. 42.

14. Τα έργα αυτά είναι: Ο Ιωάννης με τον Πρόχορο, του 1602, στο Ινστιτούτο της Βενετίας, Chatzidakis, ό.π. Ο Ζωσιμάς με την Μαρία την Αιγυπτία, του 1603, στο Rhode Island, Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 10, σ. 143 και σημ. 10. Η Θεοτόκος Γλυκοφιλούσα, του 1615, στο Πατριαρχείο του Καΐρου, ό.π., αριθ. 11, σ. 143 και σημ. 11. Η Παναγία του Πάθους, του 164[.], στην Πάντοβα, ό.π., αριθ. 16, σ. 144 και σημ. 16. Μη Μου Άπτου, του 1603, στο Dubrovnik, ό.π., αριθ. 33, σ. 144 και σημ. 33. Η Σταύρωση, του 1615-1618, στον Άγιο Γεώργιο της Βενετίας, ό.π., αριθ. 41, σ. 145 και σημ. 41.

τη μνημειακή εικόνα της Γλυκοφιλούσας αριθ. 2984, η οποία έχει επανηλεμμένως απασχολήσει τους ερευνητές¹⁵, σχετικά με την απόδοσή της ή μη στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο και τη χρονολόγησή της. Παρά το γεγονός πως η υπογραφή: *ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΧΘ* (Εικ. 6δ) είναι καταφανώς μεταγενέστερη¹⁶, δεν είναι ωστόσο μια πρόσφατη επέμβαση, από αυτές που συνήθως συναντούμε σε εικόνες που κυκλοφόρησαν στην αγορά στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα¹⁷. Καθώς μάλιστα ίχνη μιας αρχικής κατεστραμμένης επιγραφής εντοπίστηκαν, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, στο κάτω μέρος της εικόνας, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε εκ προοιμίου την εκδοχή να επαναλαμβάνει η μεταγενέστερη υπογραφή τα στοιχεία της κατεστραμμένης αρχικής¹⁸.

Με βάση τα παραπάνω, οι στόχοι της έρευνας ήταν οι ακόλουθοι:

1. Να διερευνηθεί η μέθοδος εργασίας του ζωγράφου στα τρία έργα με γνήσια υπογραφή και στη Γλυκοφιλούσα.
2. Να εντοπιστούν τυχόν διαφοροποιήσεις στην τεχνική εκτέλεση των έργων, κυρίως μεταξύ της Γλυκοφιλούσας (αριθ. 2984) και των άλλων ενυπόγραφων εικόνων.
3. Να καταγραφούν τυχόν διαφοροποιήσεις στα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για κάθε εικόνα (ποιότητα και κόστος χρωστικών και χρυσώματος).

15. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 5. Βλ. επίσης Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο, Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Ι-ΙΙ, Αθήνα 1994, σ. 351, όπου η Γλυκοφιλούσα του Μουσείου Μπενάκη χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα. Η υπογράφουσα αμφισβήτησε τη γνησιότητα της υπογραφής και χρονολόγησε το έργο στο 16ο αιώνα, βλ. *Οι πύλες του Μυστηρίου*, ό.π. (υποσημ. 5). Η Χρ. Μπαλτογιάννη χρονολογεί την εικόνα στο 16ο αιώνα και τη συνδέει με την καλλιτεχνική παραγωγή των Λαμπάρδων, βλ. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 5). Ο Μ. Χατζηδάκης καταγράφει το έργο στον κατάλογο όσων φέρουν πλαστή υπογραφή, βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου (υποσημ. 5). Στις προγενέστερες δημοσιεύσεις η εικόνα θεωρείται έργο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου.

16. Βλ. υποσημ. 7.

17. Όπως είναι γνωστό, σε πολυάριθμες εικόνες, διάσπαρτες σήμερα σε μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, συναντούμε πλαστές υπογραφές, οι οποίες προσγράφουν ποικίλα έργα σε ζωγράφους που ήταν του συρμού ανάμεσα στους συλλέκτες του πρώτου κυρίως μισού του 20ού αιώνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, εκτός από τον Εμμανουήλ Λαμπάρδο, αποτελούν ο Εμμανουήλ Τζάνης, ο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, των οποίων πλαστές υπογραφές φέρουν εικόνες διάφορων εποχών και τεχνολογιών. Βλ. ενδεικτικά Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο

4. Να γίνει ένα πρώτο βήμα για τη δημιουργία μιας τράπεζας δεδομένων για τα έργα με υπογραφή Εμμανουήλ Λαμπάρδου, με την απαραίτητη συμμετοχή και άλλων μουσείων στην Ελλάδα και διεθνώς, ώστε τα συγκεκριθέντα στοιχεία να αποκτήσουν την απαιτούμενη στατιστική αξία. Όλα τα στοιχεία βρίσκονται στη διάθεση κάθε ενδιαφερόμενου ερευνητή.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι από τη Menil Collection του Houston λάβαμε ήδη ακτινογραφία¹⁹ της ωραίας εικόνας με τον άγιο Ονούφριο²⁰.

Στην έρευνα αυτή δεν συμπεριλάβαμε τη μικρών διαστάσεων Οδηγήτρια αριθ. 2986 (διαστ. 22,5×17,5×1,7 εκ.), η οποία δεν εξυπηρετεί τους στόχους της παρούσας μελέτης, όπως εκτέθηκαν παραπάνω (Εικ. 5). Το έργο αυτό, εκτός από την πλαστή υπογραφή, η οποία είναι πρόσφατη προσθήκη (του 20ού αιώνα)²¹, διαφοροποιείται σαφώς από τα γνήσια έργα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, ως προς τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά. Δεν παρουσιάζει την ακριβή τεχνική εκτέλεση των αυθεντικών εικόνων του εργαστηρίου, κυρίως στη διαμόρφωση των γυμνών μερών. Το πλάσιμο γίνεται με μαλακές τονικές διαβαθμίσεις, στις οποίες προστίθενται λίγες λευκές ψιμυθίες, με σχετική ελευθερία στη διάταξη. Η εκτέλεση θυμίζει περισσότερο έργα του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, όπως την Οδηγήτρια του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της

Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 11 σ. 26, αριθ. 23 σ. 32-33, αριθ. 26 σ. 36-37· Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, σ. 245 κ.ε.· Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελμέζη*, Αθήνα 1997, σ. 39-42· Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 417 κ.ε., 432 κ.ε.

18. Το φαινόμενο αυτό είναι συχνό σε εικόνες που υπέστησαν κάποια στιγμή επιδιόρθωση. Το μεγαλύτερο αριθμό τέτοιων επεμβάσεων μας έχει κληρονομήσει η ακαταπόνητη δραστηριότητα του Ιωάννη Κορνάρου, ο οποίος στις εικόνες που επιδιόρθωσε, εκτός από την επανάληψη των αρχικών γνήσιων υπογραφών, δεν δίσταζε να προσθέτει και άλλες κατά το δοκούν. Βλ. Ν.Β. Δρανδάκης, *Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή), Σινά, Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* (γενική εποπτεία Κ. Μανάφης), Αθήνα 1990, εικ. 89, 97, 98 (στο εξής: *Σινά*). Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 110 κ.ε.

19. Θερμές ευχαριστίες εκφράζουμε προς την κ. Carol C. Mancusi-Ungaro, προϊσταμένη συντηρήτρια στη Menil Collection για την άμεση ανταπόκρισή της στο αίτημά μας.

20. *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Athens, The Walters Art Gallery, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1988 (στο εξής: *Holy Image, Holy Space*) αριθ. 73, σ. 232 (Μ. Kazanaki). Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 56, σ. 145 και σημ. 55.

21. Βλ. υποσημ. 7 και 17.

Κέρκυρας²². Ακόμη μεγαλύτερες τεχνοτροπικές ομοιότητες παρουσιάζει η μικρή εικόνα της Οδηγήτριας με τον Ευαγγελισμό του Μουσείου Μπενάκη (αριθ. 2992), που υπογράφει ο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης²³. Ωστόσο, η Οδηγήτρια που εξετάζουμε διαφοροποιείται από τις εικόνες της ανανεωτικής τάσης του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα στην ξηρή, γωνιώδη πτυχολογία που τη διακρίνει και στις σκληρές διαβαθμίσεις των τόνων, που τοποθετούν το έργο πλησιέστερα προς το συντηρητικό κύκλο αγιογράφων που δραστηριοποιούνται γύρω στο 1600, στον οποίο εντάσσεται και το εργαστήριο των Λαμπάρδων²⁴. Η εικόνα αυτή, ως έργο που δεν ανήκει στην καλλιτεχνική παραγωγή των Λαμπάρδων, δεν μπορεί να μας προσφέρει στοιχεία για τα τεχνικά χαρακτηριστικά των εικόνων του ομώνυμου εργαστηρίου και δεν θα μας απασχολήσει περισσότερο στην παρούσα μελέτη.

1. Η αγία Αικατερίνη (Εικ. 1), αριθ. 2985²⁵ (διαστ. 28,2×22,5×2,3 εκ.), φέρει στο κάτω μέρος το συνήθη τύπο υπογραφής²⁶: ΧΕΙΡ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, [Τ]ΟΥ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ...ΞΑΧΚΖ. (Εικ. 6α). Την εικόνα περιτρύχει λεπτή κόκκινη ταινία. Η ζωγραφική επιφάνεια φέρει πολλαπλές μικρές ρηγματώσεις, αλλά η γενική κατάσταση διατήρησης είναι καλή. Ως προς την εικονογραφία, η παράσταση της αλεξανδρινής αγίας κατάγεται από την ιταλική ζωγραφική του 16ου αιώνα²⁷, αν και επιμέρους στοιχεία, όπως ο τροχός, το φοινικόφυλλο και ο πλούσια διακοσμημένος μανδύας εντοπίζονται σε πολύ παλαιότερα δυτικά έργα²⁸. Τα ίδια εικονογραφικά χαρακτηριστικά, όπως εμφανίζονται στην εικόνα του Λαμπάρδου, διακρίνουν, με μικρές παραλλαγές, τη συντριπτική πλειοψηφία των απεικονίσεων της αγίας Αι-



Εικ. 1. Εμμανουήλ Λαμπάρδου: Η αγία Αικατερίνη, με χρονολογία 1627. Μουσείο Μπενάκη, αριθ. 2985.

κατερίνης από επώνυμους και μη κρητικούς ζωγράφους, μετά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα²⁹. Το γεγονός αυτό οδήγησε βάσιμα τον Μανόλη Χατζηδάκη

22. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, αριθ. 20, εικ. 20, 108, σ. 42-43.

23. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 2), αριθ. 21, πίν. 17Α, σ. 35. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 2, σ. 430, εικ. 342. Για τον Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη γενικά, με προγενέστερη βιβλιογραφία, βλ. ό.π., σ. 429 κ.ε.

24. Για τη συντηρητική στροφή αρκετών επώνυμων και μη κρητικών ζωγράφων την εποχή αυτή βλ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 17), σ. 92. Για μια συνολική επισκόπηση της πορείας της κρητικής ζωγραφικής βλ. επίσης Μ. Καζανάκη-Λάππα, Η ζωγραφική στην Κρήτη (1350-1669). Η βυζαντινή παράδοση και η σχέση με τη δυτική τέχνη, *Cretan Studies* 6 (1998), σ. 51-70, με σχετική βιβλιογραφία. 25. Βλ. υποσημ. 2.

26. Για την ανάγνωση της χρονολογίας στην εικόνα της αγίας Αικατερίνης βλ. υποσημ. 2. Για τους τύπους υπογραφής του Εμμανουήλ Λαμπάρδου βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 74 κ.ε.,

εικ. 174, 342 Α, Β· Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, σ. 142· Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου, *Εικόνες του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στα Κύθηρα, ΔΧΑΕ Κ'* (1998-1999), εικ. 7, σ. 373-374.

27. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, σ. 123. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 195, σ. 543-544 (Α. Δρανδάκη). Παλαιότερο ιταλικό πρότυπο, του τέλους του 15ου αιώνα, εντόπισε η Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, σ. 252.

28. Βλ. ενδεικτικά το υστερογοτθικό ύφους καταλανικό πέτασμα βωμού του Martinus de Vilanova, του 1387, στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, Ντ. Μουρίκη, *Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα, Σινά*, σ. 123, εικ. 73.

29. Για παραδείγματα εικόνων της αγίας Αικατερίνης με ανάλογη εικονογραφία βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 159· *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 114, σ. 471 (Μ. Μπορμπουδάκης)· Ν. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 17), αριθ. 44, σ. 178, και αριθ. 46, σ. 182.

στην υπόθεση ότι κάποιο σημαντικό έργο ζωγράφου της επιφάνειας και της ιδιοσυγκρασίας του Μιχαήλ Δαμασκηνού αποτέλεσε το πρότυπο για όλες τις μεταγενέστερες απεικονίσεις³⁰.

Η αγία Αικατερίνη του Εμμανουήλ Λαμπάρδου διακρίνεται, όπως και τα άλλα έργα με αυτή την υπογραφή, για την άψογη τεχνική εκτέλεση και το αυστηρά βυζαντινό ήθος που διαποτίζει τη μορφή της αγίας (Εικ. 7). Στο πλάσσιο των γυμνών μερών ο ζωγράφος έχει χρησιμοποιήσει καστανούς και ρόδινους τόνους, λίγο πιο σκοτεινούς από αυτούς που βλέπουμε στον Χριστό και στην Οδηγήτρια του Μουσείου Μπενάκη. Η οπτική αυτή εντύπωση ερμηνεύεται από τη σύσταση της χρωστικής που έχει χρησιμοποιηθεί, από την οποία απουσιάζει το πράσινο και οι μεγάλοι λευκοί κόκκοι³¹. Επίσης, η διάταξη των λευκών φώτων είναι πιο ελεύθερη, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι ζωγραφικότερο. Το πρόσωπο της αγίας διακρίνεται για τη γλυκιά, ζεστή έκφραση

και συγχρόνως την εσωτερική δύναμη του βλέμματός της, καθώς συνομιλεί με τον Εσταυρωμένο: *ΣΕ ΝΥΜΦΙΕ ΜΟΥ ΠΟΘΩ ΚΑΙ ΣΕ ΖΗΤΟΥΣΑ ΑΘΛΩ ΚΑΙ ΣΥΣΤΑΥΡΟΥΜΑΙ ΚΑΙ ΣΥΝΘΑΠΤΟΜΑΙ ΤΩ ΒΑΠΤΙΣΜΩ ΣΟΥ*³².

Ανάλογα ποιοτικά χαρακτηριστικά έχουν και άλλα ενυπόγραφα έργα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, όπως η εικόνα του αγίου Μηνά στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας³³, ο άγιος Ονούφριος στη Menil Collection³⁴, η Προσκύνηση των Μάγων στη συλλογή Ρ. Ανδρεάδη³⁵ και ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων στην ίδια συλλογή, ο ένθρονος άγιος Νικόλαος του Βυζαντινού Μουσείου³⁶, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος από σύνολο Δέησης στην Πάντοβα³⁷, καθώς και οι δύο γνωστές εικόνες με τον Επιτάφιο Θρήνο³⁸. Αυτή η ομάδα έργων –πιθανότατα και άλλα, των οποίων η προσεκτική εξέταση θα προσδιορίσει ανάλογα χαρακτηριστικά³⁹– κάποτε διακρίνεται από εικονογραφικά στοιχεία πλησιέστερα προς το 16ο αιώνα⁴⁰, αλλά κυρίως από μια πιο εσωτερική σχέση

Έργο του κύριου ιερέα Ιωαννίκιου είναι η αγία Αικατερίνη της συλλογής Abou Adal, που ακολουθεί την ίδια εικονογραφία, στα τέλη του 17ου αιώνα, βλ. *Lumières de l'Orient chrétien, Icônes de la collection Abou Adal*, Βηρυτός 1997, αριθ. 22, σ. 74 (Ν. Chatzidakis). Αχεμάστου-Ποταμάνου, ό.π. (υποσημ. 27), αριθ. 82, σ. 252. Στο ίδιο (αριθ. 47, σ. 162) δημοσιεύεται μία ακόμη κρητική εικόνα της αγίας Αικατερίνης, των μέσων του 16ου αιώνα, η οποία ακολουθεί διαφορετικό πρότυπο, ανάλογο προς τις απεικονίσεις της αγίας στις κρητικές τοιχογραφίες του 14ου και του 15ου αιώνα.

30. Βλ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 27). Εξαίρεση αποτελεί η βιογραφική εικόνα της αγίας Αικατερίνης στο Μουσείο Μπενάκη, που φέρει γνήσια, όπως αποδείχθηκε, υπογραφή του Κωνσταντίνου Τζάνε και ακολουθεί παλαιότερο βυζαντινό πρότυπο. Βλ. *Η Βενετία των Ελλήνων. Η Ελλάδα των Βενετών. Σημάδια στον χώρο και στον χρόνο* (επιστημονικός σύμβουλος Χρύσα Μαλτέζου, επιμ. Έφη Ανδρεάδη), Κατάλογος έκθεσης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1999, αριθ. 1, σ. 105 κ.ε., με προηγούμενη βιβλιογραφία (Α. Δρανδάκη).

31. Βλ. στο δεύτερο μέρος του παρόντος άρθρου, Πίνακας 1, αριθ. δείγματος 1, σε σύγκριση με τα ανάλογα δείγματα των Πινάκων 2-4.

32. Για παραδείγματα εικόνων που φέρουν αυτή την επιγραφή και άλλων που την παραλείπουν βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 544 (Α. Δρανδάκη).

33. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 13), αριθ. 54, σ. 62. *Η Βενετία των Ελλήνων*, ό.π. (υποσημ. 30), εικ. στη σ. 29.

34. Βλ. υποσημ. 20. Στο αντίστοιχο λήμμα η Μ. Καζανάκη αποδίδει την εικόνα αυτή, μία από τις ωραιότερες του εργαστηρίου, στον προεσβύτερο μάλλον από τους δύο ομώνυμους Λαμπάρδους.

35. *Holy Image, Holy Space*, αριθ. 74, σ. 232-233 (Ch. Baltoyanni), με παλαιότερη βιβλιογραφία. *El Greco, Identidad y transformacion, Creta, Italia, España*, Edicion a cargo de Jose Alvarez Lopera, Κατάλογος έκθεσης, 1999, αριθ. 9, σ. 327-328 (Μ. Constantoudaki-Kitromilidis).

36. Μ. Καζανάκη-Λάππα, Τρεις άγνωστες εικόνες με την υπογραφή του ζωγράφου Εμμανουήλ Λαμπάρδου, *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, σ. 29-30. *Βυζαντινό Μουσείο, Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997, αριθ. 16, σ. 62 κ.ε. (Χρ. Μπαλτογιάννη).

37. Ν. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 29), αριθ. 43, σ. 176. Δημιουργία του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, πιθανώς προερχόμενη από το ίδιο αρχικό σύνολο με τον Πρόδρομο, πρέπει να είναι και η εικόνα της Παναγίας, επίσης στο ίδιο Μουσείο, ό.π., αριθ. 2, σ. 30. Η Παναγία έχει τα χαρακτηριστικά των καλύτερων δημιουργιών του Λαμπάρδου, με τις παχύτερες και λεπτότερες ψιμυθίες να εναλλάσσονται με τάξη πάνω στην καστανόχρωμη επιφάνεια του προσώπου. Επίσης, τα δύο έργα έχουν παρεμφερείς διαστάσεις (34,5×27,8 εκ. ο Πρόδρομος και 34×26,3 εκ. η Παναγία) και προέρχονται από το ίδιο κληροδότημα. Η ίδια άποψη υποστηρίζεται και από τη Ν. Χατζηδάκη, η οποία μετά τη συντήρηση της εικόνας, την αναχρονολόγησε αποδίδοντάς την στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο, βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελμέζη*, σ. 234, σημ. 4.

38. Για τον Επιτάφιο Θρήνο του Βυζαντινού Μουσείου βλ. Αχεμάστου-Ποταμάνου, ό.π. (υποσημ. 27), αριθ. 66, σ. 216 κ.ε. Για τον Επιτάφιο Θρήνο που ανήκε στη συλλογή Σταθάτου βλ. υποσημ. 1. 39. Στην παρούσα μελέτη αναφερόμαστε μόνο σε εικόνες των οποίων είτε ήταν δυνατή η επιτόπια παρατήρηση είτε υπήρχαν στη διάθεσή μας πολύ καλές φωτογραφίες.

40. Όπως συμβαίνει στην Προσκύνηση των Μάγων (βλ. υποσημ. 35), όπου επαναλαμβάνεται δυτικό εικονογραφικό πρότυπο, το οποίο έχει διαπραγματευτεί και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός στην περίφημη ομώνυμη εικόνα του στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών, στο Ηράκλειο, βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 97, σ. 451 κ.ε. (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομυλίδου).

με τα παλαιότερα πρότυπα των πρωτοπόρων ζωγράφων του 15ου αιώνα. Η τεχνική εκτέλεση, αν και εκ πρώτης όψεως πανομοιότυπη με αυτή που εφαρμόζεται και στα υπόλοιπα έργα με την ίδια υπογραφή⁴¹, υπηρετεί ωστόσο καλύτερα την εκφραστική δύναμη των προσώπων, αποδίδοντας ψυχογραφικά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, άλλες εικόνες, όπως η Οδηγήτρια του Μουσείου Μπενάκη που θα εξετάσουμε πιο κάτω, αν και τεχνικά εξαιρετικές, μοιάζουν άψογες, αλλά κάπως ψυχρές αναπαραγωγές.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις, που οδηγούν ουσιαστικά στην απόδοση της πρώτης ομάδας έργων, συμπεριλαμβανομένης και της αγίας Αικατερίνης, στον πρεσβύτερο Εμμανουήλ Λαμπάρδο, τον οποίο συνακόλουθα θεωρούμε και σημαντικότερο ζωγράφο⁴², δεν μπορούν να μη συνοδεύονται και από τις αναπόφευκτες επιφυλάξεις, τις οποίες οφείλουμε να διατυπώσουμε. Δεν είμαστε βέβαιοι για το πώς λειτουργούσε ένα σημαντικό εργαστήριο αγιογραφίας, όπως αυτό των Λαμπάρδων, με μαθητευόμενους ζωγράφους στο δυναμικό του, οι οποίοι πιθανότατα θα συμμετείχαν σε μέρος των παραγγελιών⁴³. Ενώ συγχρόνως γνωρίζουμε ότι και φτασμένοι ζωγράφοι εργάζονταν για λογαριασμό άλλων⁴⁴. Επομένως, το αν ένα ενυπόγραφο έργο είναι αποκλειστικό δημιούργημα του επώνυμου καλλιτέχνη ή προϊόν του εργαστηρίου του δεν μπορεί να καθοριστεί με ασφάλεια. Επίσης, οι ίδιες οι παραγγελίες (ο αριθμός, το κόστος και η διατύπωση της παραγγελίας) έπαιζαν

οπωσδήποτε σημαντικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα⁴⁵. Τέλος, το να προσγράψουμε ανεπιφύλακτα τα «καλύτερα» έργα στον ένα από τους δύο ζωγράφους δεν είναι πάντα ασφαλές, αφού γνωρίζουμε από περιπτώσεις άλλων επώνυμων κρητικών ζωγράφων τις σημαντικές ανισότητες που παρουσιάζει η παραγωγή τους⁴⁶.

2. Ο Χριστός (Εικ. 2), αριθ. 2988⁴⁷ (διαστ. 43,5×35,5×2 εκ.), εικονίζεται σε προτομή. Η μεγαλογράμματη υπογραφή [ΧΕΙΡ] ΕΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ σημειώνεται και εδώ με κόκκινη χρωστική πάνω στο χρυσό βάθος, στο κάτω μέρος της εικόνας (Εικ. 6β). Ο Χριστός φορεί βαθυκόκκινο χιτώνα και πράσινο μιάτιο που καλύπτει τον αριστερό του ώμο. Στη γένεση του δεξιού ώμου διακρίνονται οι παρυφές χρυσού σημείου που διακοσμεί το χιτώνα. Την περίμετρο του ένσταυρου φωτοστεφάνου ορίζει διπλή εγχάρακτη γραμμή. Ψηλότερα, είναι σημειωμένα τα συμπλήματα ΙC ΧC. Την εικόνα περιτρέχει κόκκινη ταινία. Η γενική κατάσταση διατήρησης του έργου είναι πολύ καλή. Οι φθορές του χρυσού βάθους οφείλονται πιθανώς σε παλαιότερη απόπειρα καθαρισμού της εικόνας.

Εικόνες αυτού του τύπου σώζονται αρκετές, με ικανό αριθμό παραδειγμάτων προερχόμενο από το εργαστήριο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου⁴⁸. Κεφαλές Χριστού, συνοδευόμενες συχνά από τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο, ή και άλλους αγίους, διαμόρφωναν σύνολα Δέησης και προορίζονταν είτε για ιδιωτική λατρεία, όπως μαρτυρούν διαθήκες και καταγραφές προίκας⁴⁹, είτε

41. Η μικρή εικόνα της Οδηγήτριας στο Μουσείο Σολωμού, αριθ. 187, διαφοροποιείται από τα άλλα ενυπόγραφα έργα του Εμμ. Λαμπάρδου. Είναι πολύ κατώτερης ποιότητας έργο και δικαιολογημένα δημοσιεύτηκε με ερωτηματικό δίπλα στο όνομα του καλλιτέχνη. Η εικόνα συντηρήθηκε πρόσφατα, οπότε αποδείχθηκε και εργαστηριακά ότι η υπογραφή ήταν πλαστή, προσθήκη του 20ού αιώνα. Ευχαριστώ το συντηρητή και φίλο Στέργιο Στασινόπουλο για την πληροφωρία αυτή. Βλ. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήνα 1997, αριθ. 24, σ. 129 κ.ε.

42. Η ίδια γνώμη έχει ήδη διατυπωθεί από άλλους μελετητές, βλ. Βοκοτόπουλος, *ό.π.* (υποσημ. 22), σ. 75 και σημ. 2 *Holy Image, Holy Space*, αριθ. 73, σ. 232 (Μ. Καζανάκη)· *Βυζαντινό Μουσείο, Τα νέα αποκτήματα*, *ό.π.* (υποσημ. 36), αριθ. 16, σ. 64 (Χρ. Μπαλτογιάννη).

43. Για συμβάσεις μαθητείας στη ζωγραφική τέχνη βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, *Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (ΙΣΤ' αιώνα) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης*, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 159, 187, 195-196· Καζανάκη-Λάππα, *ό.π.* (υποσημ. 8), σ. 183, 256-259.

44. Μ. Κωνσταντουδάκη, *Οι ζωγράφοι του Χάνδακος τό πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνα, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών*

ἀρχείων, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 294, 360.

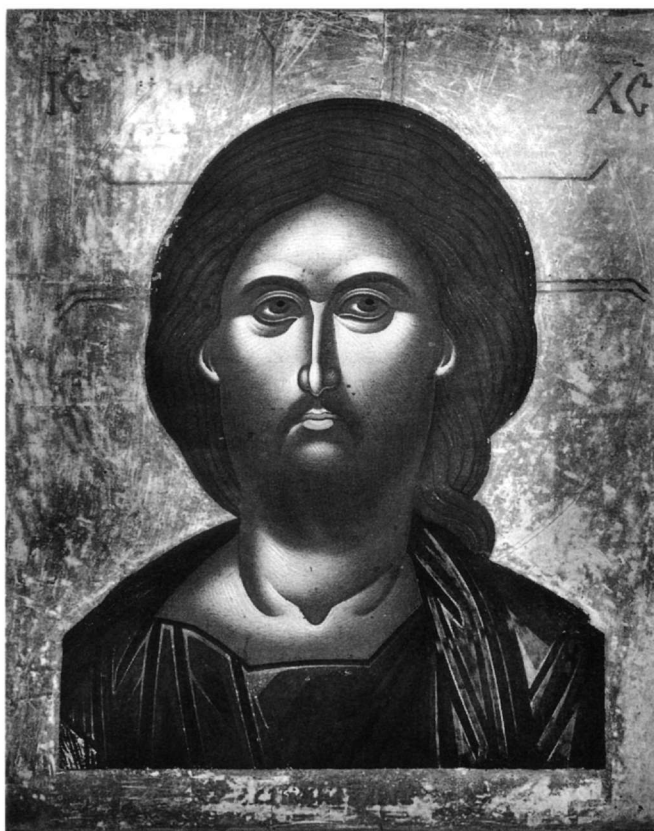
45. Για παραγγελίες ζωγραφικών έργων βλ. Κωνσταντουδάκη, *ό.π.*, σ. 159, 189, 193. Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση δυσασετημένου πελάτη, ο οποίος είχε παραγγείλει αντίγραφο συγκεκριμένου έργου στο γνωστό ζωγράφο Βίκτωρα και δεν θεώρησε το τελικό αποτέλεσμα πιστό προς το πρότυπο, βλ. Καζανάκη-Λάππα, *ό.π.* (υποσημ. 8), σ. 186, 190.

46. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση του Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή. Βλ. Ν.Β. Δρανδάκης, *Ο Έμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος έξ' εικόνας του σωζόμενου κυρίως εν Βενετία*, εν Αθήναις 1962, κυρίως σ. 152 κ.ε.· Βοκοτόπουλος, *ό.π.* (υποσημ. 22), σ. 105.

47. Βλ. υποσημ. 3.

48. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 47, 48, 49, 50, σ. 145. Δηλαδή, έχουν εντοπιστεί πέντε κεφαλές Χριστού εν συνόλω, μαζί με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, υπογεγραμμένες ή αποδιδόμενες στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο.

49. Μ. Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 52, 54, 73, 123, 129.



Εικ. 2. Εμμανουήλ Λαμπάρδου: Ο Χριστός. Μουσείο Μπενάκη, αριθ. 2988.

για τέμπλα εκκλησιών⁵⁰. Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, με υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου⁵¹, αν και πανομοιότυπη με του Μουσείου Μπενάκη ως προς την εικονογραφία, παρουσιάζει ορισμένες διαφορές στο τελικό αποτέλεσμα⁵². Η πτυχολογία, παρ' ό,τι

είναι παρεμφερής, δεν παρουσιάζει τα γεωμετρικά οργανωμένα λαματίσματα, που συναντούμε στον Χριστό που εξετάζουμε. Επίσης, στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου τα γυμνά μέρη διαμορφώνονται με πολύ σκοτεινούς καστανούς τόνους, τους οποίους γλυκαίνουν λεπτές βυσσινόχρωμες πινελιές. Πάνω στους τόνους αυτούς οι λευκές ψμιυθιές δημιουργούν έντονη αντίθεση, θυμίζοντας έργα του πρώτου μισού του 15ου αιώνα και κυρίως τον Παντοκράτορα της Ζακύνθου που υπογράφει ο Άγγελος⁵³. Αντίθετα, στο έργο του Μουσείου Μπενάκη οι φωτεινές επιφάνειες είναι πλατιές και καλύπτουν μεγάλο μέρος των παρειών και του μετώπου. Οι λευκές ψμιυθιές, εναλλασσόμενου πάχους, αναπτύσσονται με τάξη, ακτινωτές στις παρειές και παράλληλες σε άλλα σημεία (Εικ. 19). Ο Χριστός του Μουσείου Μπενάκη θυμίζει ως προς τον προσωπογραφικό τύπο και την τεχνοτροπική απόδοση τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα, του 1629⁵⁴.

Το τελικό αποτέλεσμα, τεχνικά άψογο, δεν στερείται μιας ψυχρότητας την οποία συναντούμε και στην Οδηγήτρια αριθ. 2987 του Μουσείου Μπενάκη, που θα εξεταστεί στη συνέχεια.

3. Η αριστεροκρατούσα Παναγία Οδηγήτρια (Εικ. 3), αριθ. 2987⁵⁵ (διαστ. 41×32,3×2,4 εκ.), διατηρείται σε άψογη κατάσταση. Όπως και στα άλλα ενυπόγραφα έργα που βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη, η υπογραφή του ζωγράφου σημειώνεται με κόκκινα κεφαλαία γράμματα, πάνω στο χρυσό βάθος, στο κάτω μέρος του έργου: ΧΕΙΡ Ε[Μ]ΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ (Εικ. 6γ). Τα πρόσωπα συνοδεύονται από τα τυπικά συμπλήματα ΜΗΡΘΩΝ και ΙCΧC, και οι δύο ημίτομοι άγγελοι με τα αρχικά των ονομάτων τους: Μ και Γ. Αριστερά σημειώνεται και η προσωνυμία της Παναγίας: Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ. Η

50. Ν. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 37), σ. 176.

51. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 27), αριθ. 67, σ. 220. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, αριθ. 47, εικ. 85, σ. 145 κ.ε.

52. Αξίζει να σημειωθούν οι εξής διαφορές: από το φωτοστέφανο της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη απουσιάζει η επιγραφή Ο ΩΝ και η κόκκινη γραμμή που υπογραμμίζει την περίμετρο του φωτοστέφανου, στοιχεία που υπάρχουν στο έργο του Βυζαντινού Μουσείου. Όμως, η επιτόπια παρατήρηση της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για μεταγενέστερες επεμβάσεις. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κόκκινη γραμμή που τονίζει το φωτοστέφανο όχι μόνο πατάει πάνω στο μάτιο του Χριστού, στο δεξιό ώμο, αλλά είναι σημειωμένη πάνω στις φθορές του χρυσού βάθους, στη δεξιά πλευρά της εικόνας. Επίσης

ύποπτη φαίνεται και η υπογραφή: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΧΕΙΡ. Νομίζουμε ότι κατά τόπους πατάει στην προετοιμασία της εικόνας, και γενικότερα το τμήμα αυτό έχει πιθανότητα υποστεί παλαιά επιδιόρθωση. Βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. Ευχαριστούμε θερμά τη συνάδερφο κ. Φαίδρα Καλαφάτη, χάρη στην οποία μπορέσαμε να δούμε εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου, και το συντηρητή κ. Βασίλη Αρμπιλιά, ο οποίος διευκόλυνε την επίσκεψή μας.

53. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 41), αριθ. 4, σ. 56 κ.ε. (με προηγούμενη βιβλιογραφία).

54. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 22), αριθ. 50, εικ. 169, 342Γ, σ. 76. 55. Βλ. υποσημ. 4.



Εικ. 3. Εμμανουήλ Λαμπάρδος: Η Παναγία Οδηγήτρια. Μουσείο Μπενάκη, αριθ. 2987.

Παναγία φορεί βυσσινί μαφόρι με ξηρές, γωνιώδεις πτυχές και βαθυπράσινο εσωτερικό φόρεμα και κεκρύφαλο. Τα πορτοκαλόχρωμα ενδύματα του Χριστού είναι κατάκοσμα με χρυσοκονδυλιές. Στα πρόσωπα ο καστανός προπλασμός ροδίζει ελαφρά στις παρειές και οι χαρακτηριστικές του εργαστηρίου λευκές ψιθυρίες, με εναλλασσόμενο πάχος, είναι οργανωμένες σε ακτινωτή διάταξη (Εικ. 8, 20).

56. Η Οδηγήτρια της Αντιβουνιώτισσας είναι δεσποτική εικόνα με διαστάσεις 104×76,5×2,5 εκ., βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 22), αριθ. 51, εκ. 168, 170, 342Α, σ. 77.

57. Οι ομοιότητες, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, αφορούν τις επιγραφές, τα ενδύματα και τη διαμόρφωση της πτυχολογίας έως τις παραμικρές λεπτομέρειες, την απόδοση των ημίτομων αγγέλων, τα μακριά ασπόνδυλα δάκτυλα των χειρών, καθώς και τους προσωπογραφικούς τύπους. Βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π. και *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 198, σ. 547-548 (Α. Δρανδάκη).

58. Για παλαιολόγια παραδείγματα αυτής της παραλλαγής της

Το έργο παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες με την Οδηγήτρια του Μουσείου της Αντιβουνιώτισσας, του 1629, παρά τη διαφορά στις διαστάσεις⁵⁶. Στις δύο εικόνες με την κοινή ως και στις λεπτομέρειες εικονογραφία⁵⁷, ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος επαναλαμβάνει το πιο αγαπητό και διαδεδομένο θέμα των κρητικών ζωγράφων. Το ίδιο το θέμα της Οδηγήτριας, που αποτελεί αναφορά στο παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης, επιβάλλει συντηρητική διαπραγμάτευση και συνεπώς αποτελούσε ιδανικό πεδίο για το εργαστήριο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, που ανέλαβε επιτυχώς τις παραγγελίες⁵⁸. Και στην περίπτωση αυτή, ωστόσο, ισχύουν οι ίδιες παρατηρήσεις που έγιναν για τον Χριστό του Μουσείου Μπενάκη: αν και τα δύο έργα είναι πολύ καλής ποιότητας, απουσιάζει από τη διαπραγμάτευσή τους δημιουργική πνοή. Επιπροσθέτως, όπως έχει παρατηρηθεί⁵⁹, το θαυμάσια στιλβωμένο χρυσό βάθος, αλλά και η προχειρότητα στα μικρά κατά τόπους μπαλώματα ανάμεσα στα φύλλα χρυσού, μαρτυρούν συγχρόνως τις τεχνικές ικανότητες αλλά και τη μαζικοποίηση της παραγωγής των εικόνων στα εργαστήρια ζωγραφικής της Κρήτης⁶⁰.

4. Η Παναγία Γλυκοφιλούσα (Εικ. 4), αριθ. 2984⁶¹ (διαστ. 110,5×83,1×2,5 εκ.), αποδίδεται δεξιοκρατούσα. Περνά το αριστερό χέρι κάτω από το σώμα του Χριστού, ο οποίος ακουμπά με παιδική τρυφεράδα το χέρι του στο πηγούνι της μητέρας του. Η Παναγία κλίνει το κεφάλι για να ακουμπήσει το παιδικό πρόσωπο του Χριστού, που πιέζει το μάγουλό της. Η Θεοτόκος φορεί βυσσινί μαφόρι, διακοσμημένο από χρυσή ταινία με μακριά κρόσσια, η οποία περιτρέπει την παρυφή του μαφορίου. Το φόρεμα και ο κεκρύφαλος αποδίδονται με βαθύ πράσινο. Ο τεφρόλευκος χιτώνας του Χριστού, διακοσμημένος με μικρά ανθύλλια και τελείες που ανά τρεις σχηματίζουν τρίγωνα, στερεώνεται στη μέση με κόκκινη ζώνη, ποικιλμένη με χρυσοκονδυλιές. Το μάτι του Χριστού, πορτοκαλί και κατάκοσμο από χρυσο-

Οδηγήτριας βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, *Εικόνες 13ου-16ου αιώνα, Εικόνες Μονής Παντοκράτορος, Άγιον Όρος 1998*, σμ. 80, σ. 341. Σχετικά με τη διάδοση του τύπου στους κρητικούς ζωγράφους βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π., σ. 77, σμ. 2, 3, 4.

59. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 548 (Α. Δρανδάκη).

60. Παράδειγμα μαζικής παραγγελίας εικόνων σε κρητικό εργαστήριο βλ. στο M. Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θησαυρίσματα 9 (1972)*, σ. 212.

61. Βλ. υποσημ. 5 και 15.



Εικ. 4. Η Παναγία Γλυκοφιλόυσα, με πλαστή υπογραφή Εμμανουήλ Λαμπάρδου. Μουσείο Μπενάκη, αριθ. 2984.



Εικ. 5. Η Παναγία Οδηγήτρια, με πλαστή υπογραφή Εμμανουήλ Λαμπάρδου. Μουσείο Μπενάκη, αριθ. 2986.

κονδυλιές, καλύπτει τα πόδια του και η απόληξή του πέφτει με γωνιώδη, σαν ξύλινη, πτύχωση πίσω από την πλάτη του. Με το δεξί χέρι κρατεί, κάθετα σχεδόν, κλειστό ειλητάριο. Στις πάνω γωνίες εικονίζονται, σεβίζοντες, δύο ημίτομοι άγγελοι.

Η εικόνα έχει υποστεί τρεις τουλάχιστον επεμβάσεις, πριν από την πρόσφατη συντήρηση στο Μουσείο Μπενάκη. Κατά την παλαιότερη επέμβαση, την οποία δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε χρονικά, προστέθηκαν μεταλλικοί φωτοστέφανοι, αφαιρέθηκε το αρχικό βερ-

νίκι και προκλήθηκαν από δραστικό καθαρισμό οι φθορές στο χρυσό βάθος, που και σήμερα είναι ορατές.

Σε μια επόμενη, συνολική επιδιόρθωση, η εικόνα «καλωπίστηκε» με την προσθήκη φαρδιάς γαλάζιας ταινίας⁶² σε όλη την περίμετρο της ζωγραφικής επιφάνειας⁶³. Πάνω σε αυτή την ταινία σημειώθηκε η υπογραφή που διαβάζουμε και σήμερα: ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΧΘ (Εικ. 6δ). Τη φαρδιά γαλάζια ταινία συμπλήρωνε μια λεπτότερη πορτοκαλιά. Κατά την ίδια επέμβαση, λευκορόδινο χρώμα κάλυψε

62. Οι αναλύσεις της γαλάζιας χρωστικής δεν οδήγησαν σε συγκεκριμένα χρονολογικά συμπεράσματα, γιατί η σύστασή της απαντάται अपαράλλακτη για πολλούς αιώνες. Το μόνο που επιβεβαιώθηκε ήταν ότι δεν είχε χρησιμοποιηθεί κοβάλτιο, το οποίο, αν υπήρχε, θα χρονολογούσε με βεβαιότητα την επέμβαση μετά το 1802, εποχή ανακάλυψης του κοβαλτίου. Βλ. R.J. Gettens - G.L. Stout, *Painting Materials, A Short Encyclopaedia*, Νέα Υόρκη 1942, σ.

108. Α. Αλεξοπούλου-Αγοράνου, *Θετικές επιστήμες και έργα τέχνης*, Αθήνα 1993, σ. 27 κ.ε.

63. Η προσθήκη της γαλάζιας ταινίας έγινε από τον «επιδιορθωτή» πολύ προσεκτικά. Στις τρεις πλευρές είχε πάχος 3 εκ. και για τη σχεδίασή της προηγήθηκε η χάραξη γραμμής-οδηγού. Στην κάτω πλευρά η ταινία ήταν φαρδύτερη και κάλυψε όλο το διαθέσιμο περιθώριο, έως και τις άκρες του μαφοριού.



Εικ. 6: α) Η υπογραφή της αγίας Αικατερίνης (αριθ. 2985). β) Η υπογραφή του Χριστού (αριθ. 2988). γ) Η υπογραφή της Παναγίας Οδηγήτριας (αριθ. 2987). δ) Η πλαστική υπογραφή της Παναγίας Γλυκοφιλούσας (αριθ. 2984).

την επιφάνεια των φωτοστεφάνων, επειδή οι μέταλλοι φαίνεται ότι είχαν ήδη αφαιρεθεί⁶⁴. Επίσης, ξαναγράφηκαν σε νέα θέση τα αρχικά των μορφών ΜΗΡΘΥ και ΙC ΧC και έγιναν σποραδικές επιζωγραφήσεις σε όλη την επιφάνεια του έργου.

Το 1959 ο συντηρητής Φώτης Ζαχαρίου αφαίρεσε σημαντικό μέρος των προηγούμενων επιζωγραφήσεων, διατηρώντας το τμήμα με την υπογραφή, και κάλυψε με νέο βερνίκι την εικόνα.

Κατά την πρόσφατη συντήρηση και μελέτη του έργου στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη, αφαιρέθηκε το βερνίκι του 20ού αιώνα, που είχε ήδη οξειδωθεί, και ολοκληρώθηκε η αφαίρεση των επιζωγραφήσεων. Κατά την παρατήρηση στο στερεομικροσκόπιο εντοπίστηκαν στα αριστερά της μεταγενέστερης υπογραφής, πάνω στο χρυσό βάθος, ίχνη μιας αρχικής επιγραφής με κόκκινη χρωστική. Από αυτή την αρχική επιγραφή τίποτα δυστυχώς δεν διαβάζεται.

Με τις τελευταίες εργασίες συντήρησης δόθηκε η δυνατότητα να μελετηθεί η εικόνα στην αυθεντική της μορφή. Στα ωραία πρόσωπα η μετάβαση από τον καστανό προπλασμό στις φωτεινές περιοχές γίνεται ομαλά και οι παρειές, ιδιαίτερα της Παναγίας, γλυκαίνουν με ζεστό βυσινί χρώμα (Εικ. 9). Τα φωτίσματα τοποθετούνται με εναλλάξ παχύτερες και λεπτότερες λευκές ψιμιθιές στα εξέχοντα σημεία (Εικ. 21). Ακολουθούν τυπική διάταξη, διατηρούν όμως κάποια ζωγραφικότητα, απο-

φεύγοντας την απόλυτα γεωμετρική, ακτινωτή διάταξη που χαρακτηρίζει την Οδηγήτρια αριθ. 2987 του Μουσείου Μπενάκη, που ξετάσθηκε προηγουμένως (Εικ. 8). Ωστόσο, η απόδοση των χειρών της Παναγίας, με τις οργανωμένες δέσμες λευκών φώτων και τα μακριά, ασπόνδυλα δάκτυλα, είναι πανομοιότυπη στα δύο έργα. Επίσης, με ανάλογο τρόπο αποδίδονται και οι ημίτομοι άγγελοι στο πάνω μέρος των δύο εικόνων, με τη διαφορά ότι οι άγγελοι της Γλυκοφιλούσας έχουν πιο επιμελημένη εκτέλεση και πλουσιότερα λαματίσματα στα ενδύματα (Εικ. 10-11).

Η εικόνα εντυπωσιάζει με τη συναισθηματική φόρτιση που μεταδίδει η στάση και η έκφραση των δύο μορφών. Ανθρώπινη ζεστασιά και συγκίνηση σφραγίζει τα πρόσωπα, με την ελαφριά μελαγχολία στα βλέμματα, συστατικά αναπόσπαστα αυτής της παράστασης που εμφανίζεται από το 10ο τουλάχιστον αιώνα στη βυζαντινή τέχνη⁶⁵. Ο τύπος γνώρισε μεγάλη διάδοση ανάμεσα στους κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα, οι οποίοι πειραματίστηκαν με ποικιλία εικονογραφικών παραλλαγών⁶⁶.

Η Γλυκοφιλούσα του Μουσείου Μπενάκη επαναλαμβάνει κρητικό πρότυπο του 15ου αιώνα, όχι μόνο στην εικονογραφία, αλλά και στην τεχνική απόδοση των προσώπων. Ανάμεσα στην ομάδα έργων που ακολουθούν τη συγκεκριμένη εικονογραφική παραλλαγή του τύπου⁶⁷, τις μεγαλύτερες ομοιότητες με το έργο του

64. Αυτό φάνηκε από τον εντοπισμό της λευκοροδίνης χρωστικής μέσα στις οπές που άφησαν τα καρφιά, με τα οποία είχαν στερεωθεί παλαιότερα οι μέταλλοι φωτοστέφανοι.

65. A. Grabar, *Les images de la Vierge de Tendresse*, *Zograf* 6 (1975), σ. 25-30. L. Hadermann-Misguich, *Pelagionitissa et Kardiotissa*, *Byzantion* 53 (1983), σ. 10-16. Μ. Παναγιωτίδη, *Η εικόνα της Παναγίας*

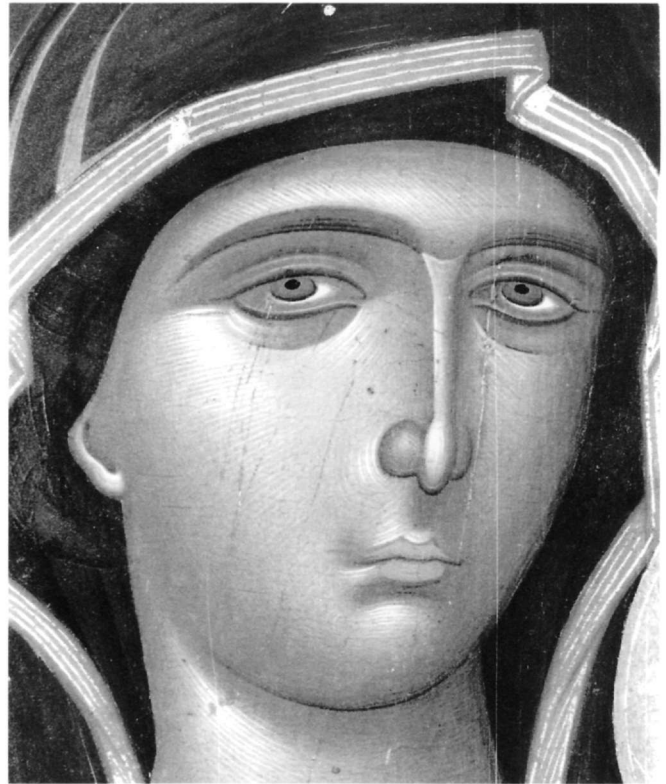
Γλυκοφιλούσας στο Μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovno) στη Βουλγαρία, *Ευφρόσυνον*, *Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, σ. 461 κ.ε., όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.

66. Βλ. Μπαλτογιάννη, *ό.π.* (υποσημ. 5), σ. 17 κ.ε., 105 κ.ε., 131 κ.ε.

67. *Ό.π.*, σ. 79 κ.ε.

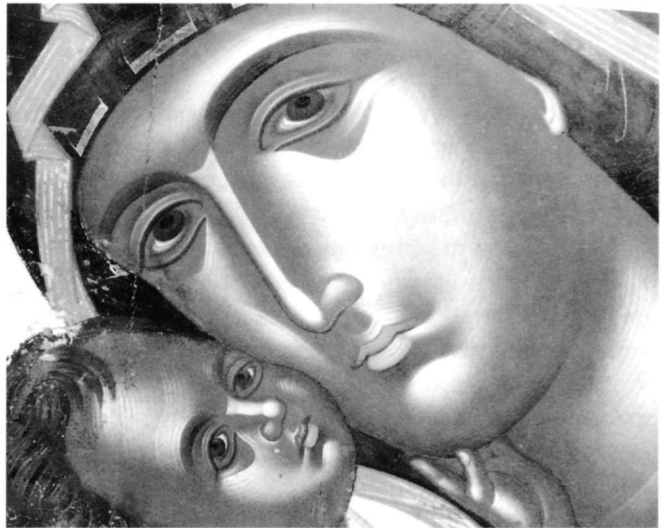


Εικ. 7. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Εικ. 8. Λεπτομέρεια της Εικ. 3.

Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει η εικόνα στο Μουσείο Ζακύνθου⁶⁸ (Εικ. 12). Τα δύο έργα, όχι μόνο μοιράζονται πανομοιότυπη εικονογραφία σε κάθε λεπτομέρεια, αλλά έχουν και ίδιες σχεδόν διαστάσεις⁶⁹. Η εικονογραφική ομοιότητα είναι τόσο απόλυτη, ώστε μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε είτε πως ο ζωγράφος της Γλυκοφιλούσας του Μουσείου Μπενάκη αντέγραψε την εικόνα της Ζακύνθου, η οποία όπως θα φανεί είναι παλαιότερη, είτε πως και τα δύο έργα αντιγράφουν με ακρίβεια ένα κοινό, ιδιαίτερα σεβαστό πρότυπο⁷⁰.



Εικ. 9. Λεπτομέρεια της Εικ. 4.

68. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 15), σ. 350 κ.ε. με προηγούμενη βιβλιογραφία. Μπαλτογιάννη, ό.π., αριθ. 22, πίν. 43, σ. 88-89. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 41), αριθ. 8, σ. 68 κ.ε. Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στην κ. Ζωή Μυλωνά για την αποστολή της φωτογραφίας της εικόνας.

69. Η εικόνα της Ζακύνθου παραλλάσσει ελαφρά στις εξωτερικές διαστάσεις (105×78,5 εκ.), οι οποίες όμως δεν είναι οι αρχικές, γιατί είναι κομμένη στις κάθετες μακριές πλευρές. Επίσης, η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη έχει μεγαλύτερο χρυσό περιθώριο στην κάτω πλευρά.

70. Η παραγγελία πιστών αντιγράφων σημαντικών εικόνων ήταν ως γνωστόν εξαιρετικά διαδεδομένη. Σχετικά με ανάλογη παραγγελία που έγινε στον Βίκτωρα βλ. υποσημ. 45.



Εικ. 10. Λεπτομέρεια της Εικ. 4. Ο ημίτομος άγγελος από την πάνω αριστερή γωνία της εικόνας της Γλυκοφιλούσας.



Εικ. 11. Λεπτομέρεια της Εικ. 3. Ο ημίτομος άγγελος από την πάνω δεξιά γωνία της εικόνας της Οδηγήτριας.

Πέρα όμως από την εικονογραφία, η τεχνοτροπική σύγκριση των δύο έργων αποδεικνύεται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και αποκαλυπτική για τη χρονολόγηση της εικόνας που εξετάζουμε. Η πτυχολογία στη Γλυκοφιλούσα του Μουσείου Μπενάκη, αν και επαναλαμβάνει με προσήλωση την ίδια διάταξη των πτυχώσεων είναι, σε σύγκριση με την εικόνα της Ζακύνθου, γραμμική καιγωνιάδης. Οι πινελιές είναι σταθερές, αλλά υποταγμένες στο προσχέδιο. Οι μαλακές τονικές διαβαθμίσεις στο πορφυρό μαφόριο της Παναγίας της Ζακύνθου έχουν μετατραπεί εδώ σε σχηματικά λαματίσματα, ευδιάκριτα και γεωμετρικά οργανωμένα. Μοιάζουν περισσότερο με διακοσμητικά μοτίβα και λιγότερο με

πτυχώσεις ενδύματος. Αλλά και στις μορφές που ανήκουν στους ίδιους προσωπογραφικούς τύπους, η διαφορά στην εκτέλεση είναι χαρακτηριστική. Η τυπική εναλλαγή παχύτερων και λεπτότερων λευκών φώτων στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη έχει αντικαταστήσει τις πυκνές, αλλά ελεύθερες πινελιές που φωτίζουν τη Γλυκοφιλούσα της Ζακύνθου. Η εικόνα της Ζακύνθου, χρονολογημένη στα μέσα του 15ου αιώνα⁷¹, αποτελεί άμεσο απόγονο όψιμων παλαιολόγειων έργων, όπως είναι, μεταξύ άλλων, η Οδηγήτρια της μονής Βλατάδων⁷², μία αμφιπρόσωπη εικόνα με την Οδηγήτρια και την Ετοιμασία του Θρόνου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών⁷³, η τραυματισμένη Οδηγήτρια του Μέρωνα

71. Βλ. υποσημ. 68.

72. *Holy Image, Holy Space*, αριθ. 24, σ. 188 (Χ. Μανροπούλου-Τσιούμη).

73. *Συνομιλία με το Θεόν, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο*

Αθηνών (9ος-15ος αιώνας), Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1998, αριθ. 14, σ. 96 κ.ε. (Χρ. Μπαλτογιάννη). Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 27), αριθ. 15, σ. 60 κ.ε.

στην Κρήτη⁷⁴ και ο Χριστός Ζωοδότης, του 1394, στην εκκλησία της Μεταμόρφωσης στο Ζιτσε⁷⁵.

Από την άλλη πλευρά, ο ζωγράφος της Γλυκοφιλούσας του Μουσείου Μπενάκη επαναλαμβάνει με ικανότητα το πρότυπό του, επιτυγχάνοντας να μεταδώσει πιστά όχι μόνο τον εικονογραφικό τύπο, αλλά και τη συναισθηματική ένταση των προσώπων. Ωστόσο, μετατρέπει το ζωγραφικό πλάσιμο των μορφών που αντιγράφει σε επιτηδευμένη τεχνική εκτέλεση. Η εκτέλεση αυτή, με τη σκληρότητα που αναπόφευκτα τη διακρίνει, χαρακτηρίζει τους συντηρητικούς κρητικούς ζωγράφους των αρχών του 17ου αιώνα, οι οποίοι επαναλαμβάνουν με ευλάβεια τα πρότυπα των σημαντικών προκατόχων τους, του 15ου αιώνα⁷⁶.

Τα χαρακτηριστικά της Γλυκοφιλούσας αριθ. 2984 συναντώνται πανομοιότυπα στα ενυπόγραφα έργα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου. Ως προς τις τεχνικές ομοιότητες συνοπτικά αναφέρουμε ότι, μεταξύ της Γλυκοφιλούσας και των τριών προηγούμενων εικόνων που εξετάσαμε, όμοια είναι η επεξεργασία του ξύλινου φορέα, η προετοιμασία και το καλοστιλβωμένο χρύσωμα του βάθους χωρίς αμπόλι, οι χρωστικές και η τεχνική με την οποία αυτές χρησιμοποιούνται για να αποδοθούν τα γυμνά μέρη, τα μαλλιά και τα ενδύματα⁷⁷. Πέρα όμως από την τεχνική, η εικόνα της Γλυκοφιλούσας παρουσιάζει τα γνωρίσματα των δημιουργιών του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και στη συνολική αντίληψη που τη διέπει. Η αξιόπιστη αντιγραφή του παλαιού προτύπου, το αυστηρό βυζαντινό ήθος των προσώπων, αλλά και η συναισθηματική φόρτιση που μεταδίδουν στο θεατή καθλώνοντάς τον, είναι γνωρίσματα των καλύτερων έργων του Εμμ. Λαμπάρδου, όπως διατυπώθηκαν προηγουμένως, με αφορμή το σχολιασμό της αγίας Αικατερίνης. Είναι εύλογο λοιπόν να αποδώσουμε τη μνημειακή αυτή εικόνα στον ίδιο καλλιτέχνη και μάλιστα να την προσγράψουμε στις πιο επιτυχημένες δημιουργίες του. Από τους δύο ομώνυμους ζωγράφους, με όλες τις επιφυλάξεις που αναπτύχθηκαν παραπάνω, θα θεωρήσουμε την εικόνα έργο του πρεσβύτερου και ικανότερου Εμμανουήλ, γιου του παπα-Νικολάου⁷⁸.

Θεωρούμε, συνεπώς, ότι η μεταγενέστερη υπογραφή με τη χρονολογία 1609, που αποτέλεσε την αφετηρία της



Εικ. 12. Η Παναγία Γλυκοφιλούσα (μέσα 15ου αι.), από το ναό του Αγίου Γερασίμου των Κήπων. Μουσείο Ζακύνθου, αριθ. ΜΖ 822.

έρευνας γύρω από την ένταξη και χρονολόγηση του έργου, επαναλαμβάνει τα στοιχεία της αρχικής υπογραφής και συνηγορεί με το δικό της προβληματικό τρόπο σε αυτή την απόδοση. Ο εντοπισμός του αποτυπώματος της αρχικής κόκκινης επιγραφής που ήδη αναφέρθηκε, αν και άκαρπος ως προς το περιεχόμενό της, ενισχύει αυτή την εκδοχή. Εξάλλου, η αρχική επιγραφή θα ήταν ήδη φθαρμένη από το παλαιότερο ξύσιμο που είχε υποστεί το έργο και επρόκειτο να καλυφθεί ολοκληρωτικά κάτω από τη γαλάζια ταινία. Είναι λογικό να υπο-

74. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 137, σ. 493 (Μ. Μπορμπουδάκης).

75. V.J. Djurić, *Icons de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, αριθ. 36, σ. 105, πίν. LI.

76. Βλ. υποσημ. 24.

77. Τα ζητήματα τεχνικής αναπτύσσονται διεξοδικά στο δεύτερο μέρος του άρθρου.

78. Βλ. υποσημ. 8 και 9.

θέσουμε ότι τα στοιχεία της ξαναγράφτηκαν για να μη χαθούν. Εφόσον δε τα τεχνοτροπικά στοιχεία συνάδουν με τα δεδομένα της μεταγενέστερης υπογραφής, δηλαδή με την απόδοση του έργου στον Λαμπάρδο, δεν έχουμε λόγο να τη θεωρούμε παραπλανητική.

Η όλη επέμβαση είναι παλαιά και θυμίζει έντονα, στη μέθοδο και την αισθητική, τις ανάλογες επεμβάσεις που έκανε σε πολυάριθμες εικόνες ο Ιωάννης Κορνάρος⁷⁹. Με ανάλογου χρώματος γαλάζια και πορτοκαλιά ταινία καλλώπισε πολλές εικόνες του Σινά, συνηθίζοντας μάλιστα με περισσό τοπικισμό να υπενθυμίζει στις επιγραφές που πρόσθετε ότι οι σημαντικοί ζωγράφοι, των οποίων τα έργα επιδιόρθωνε, ήταν συντοπίτες του, Κρητικοί⁸⁰. Η προσθήκη της καταγωγής *ΚΡΗΤΟΣ* που συνοδεύει το όνομα του Λαμπάρδου στη Γλυκοφιλούσα δεν υπάρχει, εξάλλου, σε καμιά γνήσια υπογραφή του ζωγράφου.

Η υπόθεση ότι η Γλυκοφιλούσα του Μουσείου Μπενάκη πέρασε κάποια στιγμή της πολυτάραχης, όπως φάνηκε, ιστορίας της από τα χέρια του Ιωάννη Κορνάρου, αν και ελκυστική, δεν μπορεί να αποδειχθεί. Ωστόσο, οι

ομοιότητες με τις γνωστές δικές του επεμβάσεις μας οδηγούν με σχετική ασφάλεια να χρονολογήσουμε την επιδιόρθωση της εικόνας στα τέλη του 18ου αιώνα και προσφέρουν επιπλέον στοιχεία για την τύχη της.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι στη συλλογή εικόνων του Μουσείου Μπενάκη υπάρχουν τέσσερις εικόνες του Εμμανουήλ Λαμπάρδου⁸¹. Παρουσιάζουν κοινή τεχνική εκτέλεση, αλλά ανισότιτες ως προς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Θεωρούμε τη Γλυκοφιλούσα κορυφαίο δημιούργημα του εργαστηρίου και μία από τις ωραιότερες κρητικές εικόνες των χρόνων γύρω στο 1600 με ισόρροπη σχέση δημιουργικής πνοής και επιτηδευμένης εκτέλεσης. Η αγία Αικατερίνη παρουσιάζει επίσης ζωγραφικές αρετές που την εντάσσουν στην ομάδα έργων που προσγράφονται στον πρεσβύτερο Εμμανουήλ Λαμπάρδο. Η Οδηγήτρια και ο Χριστός, έργα καλής ποιότητας αλλά όχι ιδιαίτερης δύναμης, είτε αποτελούν προϊόντα μαζικοποιημένης παραγωγής του εργαστηρίου είτε θα πρέπει να θεωρηθούν δημιουργίες του νεότερου, ομώνυμου ζωγράφου.

Μουσείο Μπενάκη

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ

B

ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΞΕΤΑΣΗ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ⁸²

Η εργασία αφορά τέσσερις εικόνες της συλλογής του Μουσείου Μπενάκη, που φέρουν υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου. Πρόκειται για τρία έργα που φέρουν γνήσια υπογραφή, την αγία Αικατερίνη, αριθ. 2985 (Εικ. 1), εικόνα με την κεφαλή του Χριστού, αριθ.

2988 (Εικ. 2), την Παναγία Οδηγήτρια, αριθ. 2987 (Εικ. 3), καθώς και την Παναγία Γλυκοφιλούσα, αριθ. 2984 (Εικ. 4), η οποία φέρει τη μεταγενέστερη υπογραφή *ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΧΘ* (Εικ. 6δ).

Στα πλαίσια της εργασίας αυτής εφαρμόστηκαν ειδικές φωτογραφικές τεχνικές (ασπρόμαυρη και έγχρωμη υπέρυθη ανάκλαση και υπεριώδης φθορισμός), έγινε ακτινογράφιση των έργων και λεπτομερής παρατήρη-

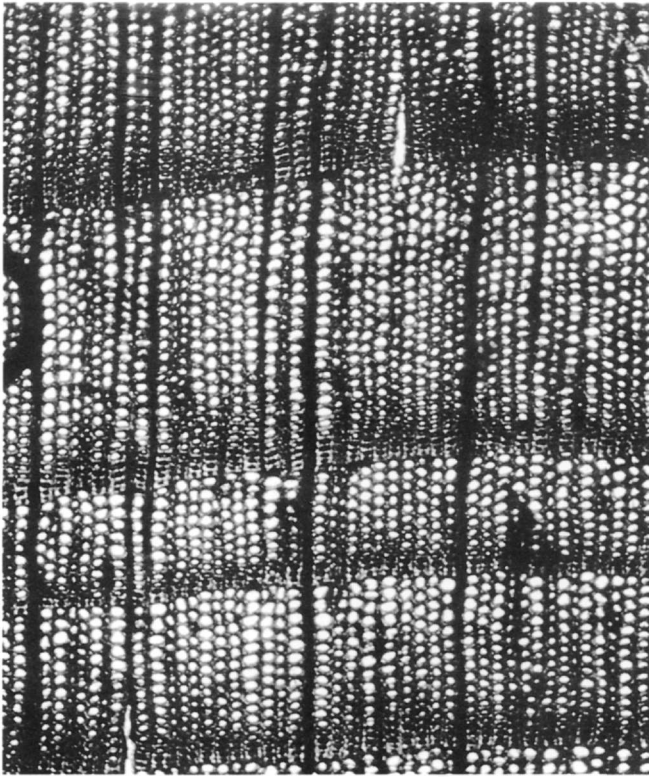
79. Βλ. υποσημ. 18.

80. Ό.π.

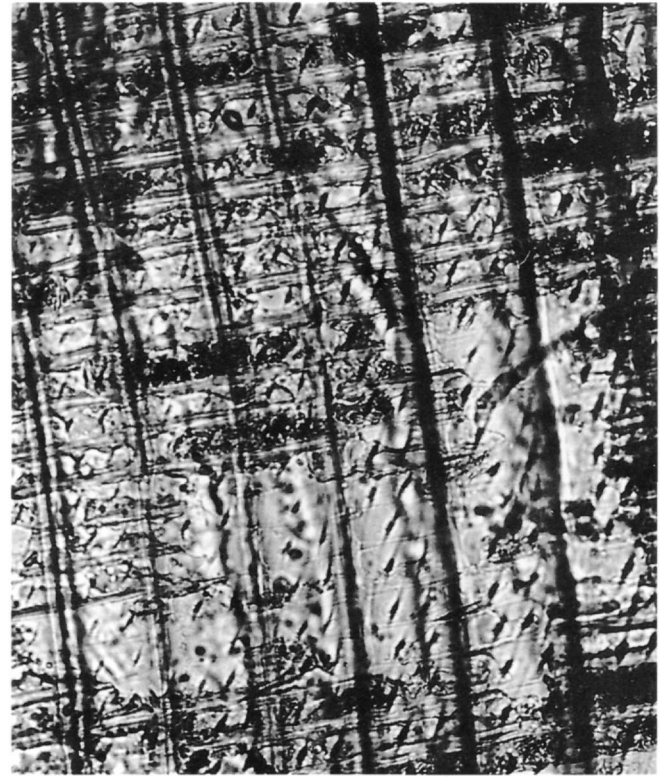
81. Η συλλογή του Μουσείου περιλαμβάνει τουλάχιστον μία ακόμη εικόνα, η οποία χρονολογείται σε εποχή σύγχρονη με την παραγωγή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και εντάσσεται στο ίδιο τεχνοτροπικό ρεύμα. Πρόκειται για τη μεγάλων διαστάσεων Οδηγήτρια με αριθ. 3018, η οποία στην πίσω πλευρά φέρει χαραγμένη τη χρονολογία 1623. Βλ. *Οι πύλες του Μυστηρίου*, αριθ. 65 σ. 246-247 (Α. Δρανδάκη). Η εικόνα, παρ' ό,τι αποδίδεται από ορισμένους μελετητές στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο, δεν έχει συμπεριληφθεί στην παρούσα έρευνα, διότι δεν φέρει υπογραφή του ζωγράφου. Όπως διευκρινίσαμε και στην αρχή, μας απασχόλησαν στη φάση αυτή μόνο τα ενυπόγραφα έργα του εργαστηρίου, προκειμένου

να κάνουμε ασφαλείς, κατά το δυνατόν, συγκρίσεις με την αμφισβητούμενη Γλυκοφιλούσα. Εξάλλου, τεχνικές αναλύσεις της Οδηγήτριας αυτής έχουν ήδη δημοσιευτεί, βλ. Κ. Μιλάνου, Παρατηρήσεις στην τεχνική των μεταβυζαντινών εικόνων με αφορμή τη συντήρηση της Οδηγήτριας αριθ. 3018 του Μουσείου Μπενάκη, *Αρχαιολογία* 22, Μάρτιος 1987, σ. 49-52. Για την απόδοση της εικόνας αυτής στον Λαμπάρδο βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 41), σ. 129.

82. Τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά με τη μορφή ανακοίνωσης στο *Δέκατο Όγδοο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, το Μάιο του 1998 (βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, σ. 15).



Εικ. 13. Εγκάρσια τομή δείγματος από το φορέα της εικόνας του Χριστού (40x).



Εικ. 14. Ακτινική τομή δείγματος από το φορέα της εικόνας του Χριστού (200x).

ση της ζωγραφικής επιφάνειας μέσω στερεομικροσκοπίου. Με τη βοήθεια των παραπάνω μεθόδων καταγράφηκαν στοιχεία που αφορούν το ξύλινο υπόστρωμα (κατασκευή και συνδέσεις), την ύπαρξη υφάσματος, την ύπαρξη σχεδίου στην προετοιμασία, καθώς και την απορρόφηση των χρωμάτων.

Για τον ακριβή προσδιορισμό της τεχνικής και των υλικών κατασκευής ελήφθησαν μικροδείγματα από χαρακτηριστικές περιοχές των εικόνων. Τα δείγματα μελετήθηκαν ως προς τη στρωματογραφία και τις αναμειξεις των χρωστικών με τη βοήθεια μεταλλογραφικού μικροσκοπίου, ως προς το είδος των χρωστικών με ηλεκτρονική μικροανάλυση και, τέλος, ως προς το συνδυαστικό μέσο των χρωστικών με εκλεκτικό χρωματισμό. Αναγνώριση του είδους του ξύλου έγινε με τη σύγκριση λεπτών τομών. Τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν παρουσιάζονται στη

συνέχεια συνοπτικά ανά στάδιο κατασκευής των εικόνων, από τον ξύλινο φορέα έως τη ζωγραφική επιφάνεια.

1. Ξύλινος φορέας

Ο ξύλινος φορέας και των τεσσάρων έργων είναι κατασκευασμένος από κυπαρίσις⁸³ (Εικ. 13-14). Ανάλογα με το μέγεθος της εικόνας αποτελείται από μία έως τρεις σανίδες. Ο φορέας της αγίας Αικατερίνης (διαστ. 28,2×22,5×2,2-2,4 εκ.) και της Οδηγήτριας (διαστ. 41×32,3×2,1-2,4 εκ.) είναι ενιαίος, ενώ του Χριστού (διαστ. 43,5×35,5×1,7-2 εκ.) και της Γλυκοφιλούσας (διαστ. 110,6×83,1×2 εκ.) αποτελείται από δύο και τρία τμήματα (σανίδες) αντιστοίχως. Οι συνδέσεις των σανίδων έχουν γίνει με οριζόντια καρφιά (μήκους 7-7,3 εκ.), για την τοποθέτηση των οποίων έχουν ανοιχθεί σφηνοειδείς βαθύνσεις στην πίσω πλευρά τους (Εικ. 15). Ανε-

83. Η κατεργασία όλων των μικροδειγμάτων και ο προσδιορισμός του είδους της ξυλείας έγινε από τη Δρ Αικ. Παρασκευοπούλου,

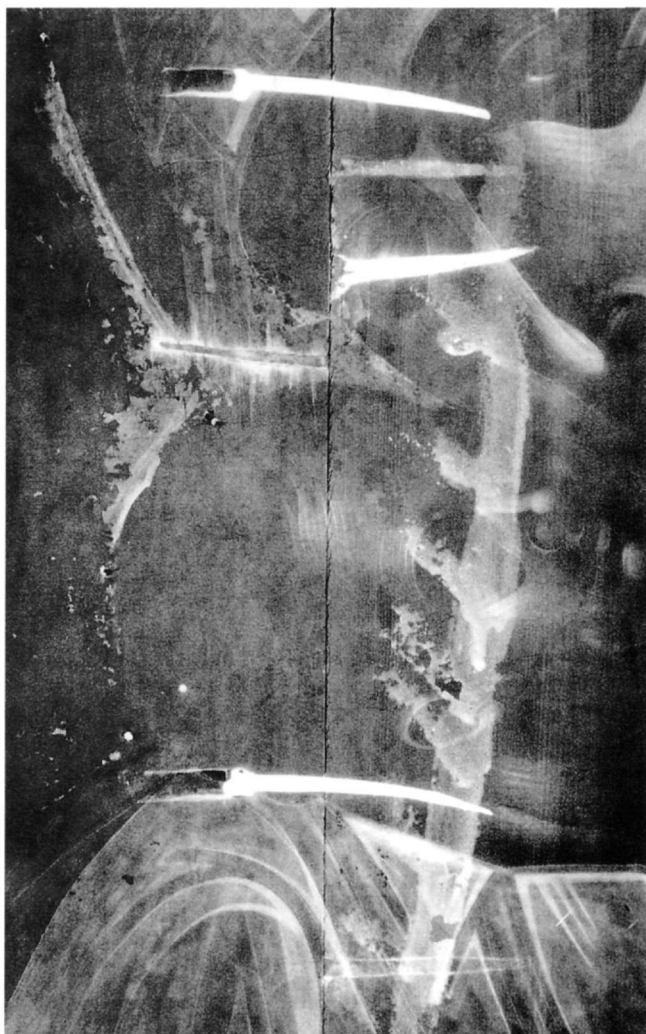
στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Δασικών Οικοσυστημάτων και Τεχνολογίας Δασικών Προϊόντων.



Εικ. 15. Ακτινογραφία της εικόνας της Γλυκοφιλούσας. Διακρίνονται οι συνδέσεις των τριών σανίδων, καθώς και οι σφηνοειδείς βαθύνσεις στο ξύλο.

Ξαφτίτως του μεγέθους των έργων, το πάχος των σανίδων είναι πάντα περίπου 2 εκ. Η πίσω πλευρά φέρει ίχνη κατεργασίας και καλύπτεται από λεπτό στρώμα προετοιμασίας. Τα ορθογωνικής διατομής τρέσσα (δύο σε κάθε εικόνα) έχουν στρογγυλεμένες άκρες και λοξά κομμένες ακμές. Με εξαίρεση την εικόνα της αγίας Αικατερίνης (που φέρει τραπεζοειδούς διατομής συρταρωτά τρέσσα), σε όλες τις άλλες περιπτώσεις τα τρέσσα ήταν στερεωμένα με καρφιά, των οποίων οι εφηλίδες ήταν τοποθετημένες στη κύρια πλευρά, κάτω από την προετοιμασία.

Στην Οδηγήτρια και τη Γλυκοφιλούσα υπάρχουν στοιχεία που υποδηλώνουν την παλαιότερη χρήση του ξύλου, όπως ίχνη οξειδωσης απο παλαιά καρφιά που έχουν αφαιρεθεί με επιτυχία, αλλά και τμήματα σπασμένων καρφιών που παραμένουν στο ξύλο (Εικ. 16). Στην περίπτωση της Οδηγήτριας το ξύλο που επιλέχθηκε ως φορέας έφερε ρωγμή. Όπως καταγράφεται στην ακτινογραφία, η ρωγμή αποκαταστάθηκε με την τοποθέτηση οριζόντιου καρφιού, πριν καλυφθεί το ξύλο με την προετοιμασία. Στη χρήση παλαιού ξύλου μπορεί ίσως να αποδοθεί η άρτια κατάσταση διατήρησης και η απουσία παραμορφώσεων στους φορείς και των τεσσάρων έργων.



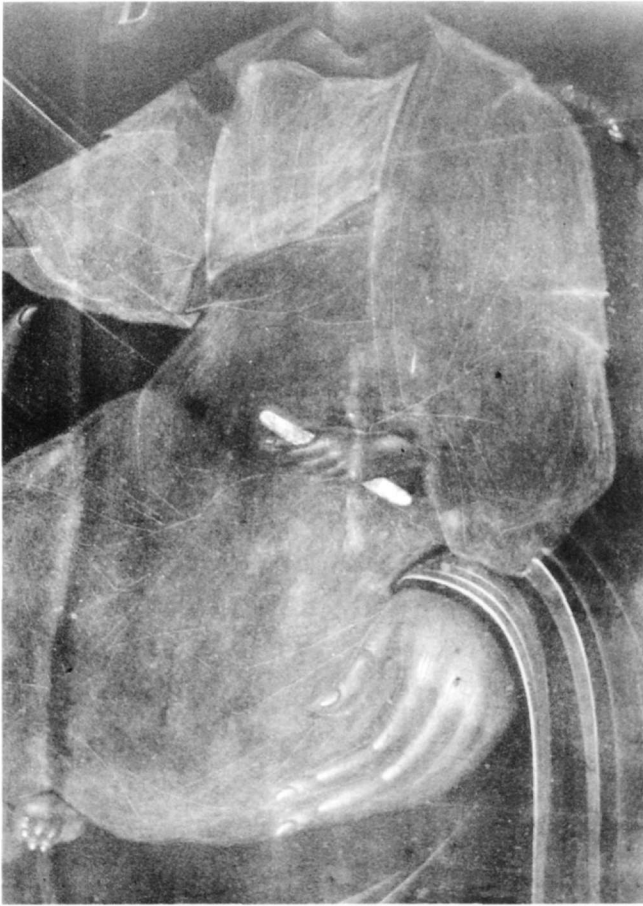
Εικ. 16. Ακτινογραφία της εικόνας της Γλυκοφιλούσας. Λεπτομέρεια στην οποία διακρίνονται τα ίχνη παλαιών καρφιών που αφαιρέθηκαν για να κατασκευαστεί ο φορέας.

2. Ύφασμα

Η ύπαρξη λεπτού υφάσματος, μεταξύ του ξύλινου φορέα και της προετοιμασίας πιστοποιήθηκε σε όλες τις περιπτώσεις εκτός από την Οδηγήτρια. Στην περίπτωση αυτή η ακτινογράφιση δεν κατέγραψε ίχνη που να μπορούν να αποδοθούν στην ύπαρξη υφάσματος, είναι όμως πιθανό το ύφασμα να καλύπτεται πλήρως από την προετοιμασία και τη ζωγραφική, οι οποίες διατηρούνται σε άριστη κατάσταση.

3. Προετοιμασία

Και στα τέσσερα έργα ο φορέας καλύπτεται από ένα ομοιόμορφου πάχους, συμπαγές και σκληρό στρώμα



Εικ. 17. Ακτινογραφία της εικόνας της Οδηγήτριας. Λεπτομέρεια στην οποία διακρίνεται το εγχάρακτο σχέδιο.



Εικ. 18. Λεπτομέρεια της αγίας Αικατερίνης. Φωτογράφηση με πλάγιο φωτισμό. Καταγράφεται το εγχάρακτο σχέδιο, καθώς και το ανάγλυφο της ζωγραφικής επιφάνειας.

προετοιμασίας, με υπόλευκο χρώμα και ιδιαίτερος λειασμένη επιφάνεια. Η προετοιμασία αποτελείται από γύψο (CaSO_4) και ζωική κόλλα⁸⁴.

4. Σχέδιο

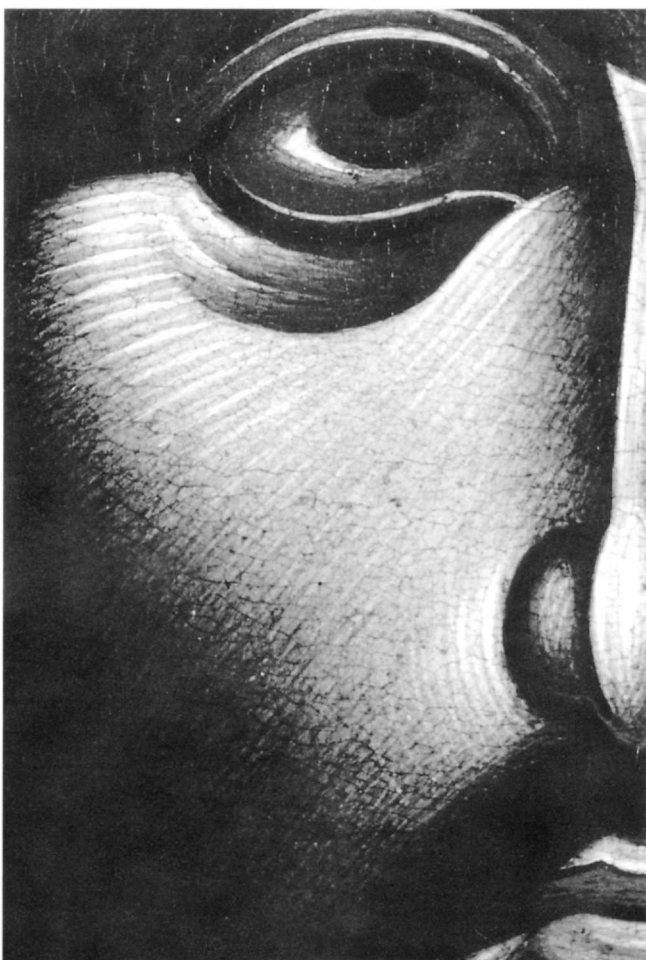
Το εγχάρακτο σχέδιο εμφανίζει και στις τέσσερις εικόνες πολλές ομοιότητες σε ό,τι αφορά τις λεπτομέρειες και την εκτέλεση. Αποδίδονται λεπτομερώς τα περιγράμματα, τα χαρακτηριστικά των προσώπων και οι πτυχές των ενδυμάτων. Η εγχάραξη έχει γίνει με λεπτό και αιχμηρό εργαλείο.

Ανάλογα με τη σύσταση και το πάχος των χρωματικών στρωμάτων, το σχέδιο είτε καταγράφεται στις ακτινογραφίες (Εικ. 17) και τις φωτογραφίες υπερύθρου είτε διακρίνεται με πλάγιο φωτισμό (Εικ. 18).

Οι φωτοστέφανοι των μορφών ορίζονται και αυτοί με εγχάραξη στην προετοιμασία. Διπλή εγχάρακτη γραμμή έχει χρησιμοποιηθεί για τους φωτοστέφανους των μορφών των εικόνων της αγίας Αικατερίνης, της Οδηγήτριας και του Χριστού, καθώς και των κεντρικών μορφών της Γλυκοφιλούσας. Με μονή εγχάραξη ορίζονται οι φωτοστέφανοι των αγγέλων στην τελευταία εικόνα.

84. Η χημική σύσταση του ανόργανου μέρους της προετοιμασίας κάθε εικόνας πιστοποιήθηκε με ηλεκτρονική μικροανάλυση (S.E.M.),

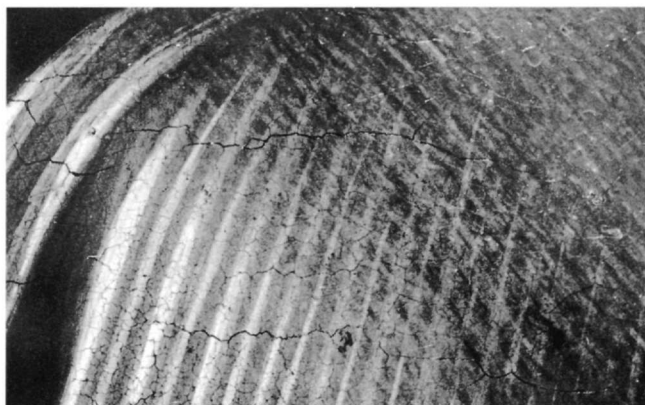
ενώ για τον προσδιορισμό του οργανικού μέρους έγινε εκλεκτικός χρωματισμός με blue/black Naphtol 10B ($\text{C}_{22}\text{H}_{14}\text{N}_6\text{O}_9\text{S}_2\text{Na}_2$).



Εικ. 19. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο του Χριστού (βλ. Εικ. 2).



Εικ. 20. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο της Οδηγήτριας (βλ. Εικ. 3).



Εικ. 21. Λεπτομέρεια από το πρόσωπο της Γλυκοφιλούσας (βλ. Εικ. 4).

5. Ζωγραφική επιφάνεια

5.1. Παρατήρηση της επιφάνειας μέσω στερεομικροσκοπίου.

Με σκοπό την καταγραφή του τρόπου που υιοθετεί ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος για την απόδοση των μορφών, παρατηρήθηκε λεπτομερώς η ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων μέσω στερεομικροσκοπίου (υπό μεγέθυνση από 0,6x έως 40x).

Στη συνέχεια περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται η σάρκα και τα μαλλιά των μορφών και από τα ενδύματα όσα εμφανίζουν όμοια απόχρωση και κοινή τεχνική.

Σε ό,τι αφορά τα σαρκώματα πάνω στον προπλασμό, τα φωτίσματα αποδίδονται κατεξοχήν με εξαιρετικά λεπτές πινελιές, με την κατάλληλη κάθε φορά διεύθυνση. Τα περάσματα προς τις σκοτεινότερες περιοχές εί-

ναι πολύ ομαλά, γίνονται με εξίσου λεπτές πινελιές από το ίδιο χρωματικό μείγμα. Επιπλέον, αν και καταλαμβάνουν μεγάλη έκταση, δεν είναι ευδιάκριτα, καθώς έχει χρησιμοποιηθεί πολύ αραιωμένο χρώμα (Εικ. 19).

Οι ψιμυθίες έχουν γίνει σε δύο στάδια. Αρχικά περάστηκαν μακριές ρόδινες πινελιές σε πυκνή παράλληλη διάταξη, με ανόμοιο εναλλάξ μήκος, ώστε να αποφεύγεται η διαμόρφωση σαφούς ορίου. Στη συνέχεια, μία παρά μία, καλύφθηκαν με κοντύτερες λευκές πινελιές (Εικ. 20-21).

Οι γλυκασμοί έχουν γίνει με κόκκινες και η σκίαση με καστανές, πολύ λεπτές πινελιές που παρακολουθούν το σχήμα των σαρκωμάτων.

Στην περίπτωση της Γλυκοφιλούσας ιδιαιτερότητα παρουσιάζουν το έντονο ρόδισμα στο κέντρο της αριστερής παρειάς που αποδίδεται με βυσσινιές λεπτές και



Εικ. 22. Λεπτομέρεια από το μαφόριο της Γλυκοφιλούσας (βλ. Εικ. 4).

πυκνές πινελιές αραιού χρώματος, καθώς και η σχετική περιορισμένη έκταση των φωτισμάτων, των γλυκασμών και των ψιμυθιών.

Τα ενδύματα των τριών εικόνων, σε βυσσινί χρώμα, παρουσιάζουν απόλυτη ομοιότητα όσον αφορά τις τονικές διαβαθμίσεις. Για την απόδοσή τους, πέραν του προπλασμού, των μαύρων γραψιμάτων και των λευκών, ανάγλυφων ψιμυθιών, έχουν χρησιμοποιηθεί δύο τόνοι. Ο φωτεινότερος έχει τοποθετηθεί απευθείας πάνω στον προπλασμό, με πλατιές και ελαφρώς ανάγλυφες πινελιές. Ο σκοτεινότερος, σε πολύ κοντινό τόνο και μικρή έκταση, γίνεται αντιληπτός κυρίως εξαιτίας του αναγλύφου του. Η μετάβαση από τα γραψίματα στο γειτονικό τόνο γίνεται με πολύ λεπτές, πυκνές πινελιές αραιού μαύρου χρώματος (Εικ. 22).

Τελικά ολόκληρο το ένδυμα καλύπτεται από ένα ομοιόμορφο στρώμα από λάκκα σε βυσσινί χρώμα.

Το ίδιο σύστημα έχει υιοθετηθεί και για τα βαθυπράσι-

να ενδύματα, που τελικά καλύπτονται από ένα ομοιόμορφο, ημιδιαφανές στρώμα πράσινου χρώματος. Διακρίνονται τρεις τονικές διαβαθμίσεις, εκτός από την περίπτωση της Γλυκοφιλούσας, στην οποία υπάρχει ακόμα ένας ενδιάμεσος φωτεινός τόνος.

Οι πορτοκαλιές περιοχές, όπως ο χιτώνας της αγίας Αικατερίνης και η ζώνη του Χριστού στη Γλυκοφιλούσα, έχουν κοινής απόχρωσης προπλασμό και σκίαση, διαφορετική όμως τεχνική στα φωτίσματα. Στην αγία Αικατερίνη τα φωτίσματα του χιτώνα έχουν τον ίδιο τόνο με τον προπλασμό, διακρίνονται δε κυρίως εξαιτίας της ανάγλυφης πινελιάς τους (Εικ. 18). Για τις ψιμυθιές έχει χρησιμοποιηθεί παραπλήσιος, ελαφρώς φωτεινότερος τόνος. Για τις ψιμυθιές της ζώνης του Χριστού στη Γλυκοφιλούσα έχει χρησιμοποιηθεί χρυσοκονδυλιά, ενώ δεν διακρίνεται τόνος φωτισματος.

Στις περιοχές με ωχροπορτοκαλί χρώμα, όπως το μάτιο του Χριστού στην Οδηγήτρια και τη Γλυκοφιλούσα και τα έπιπλα στην εικόνα της αγίας Αικατερίνης, τα φωτίσματα έχουν γίνει με χρυσοκονδυλιές πάνω στον προπλασμό, οι δε σκιάσεις με καστανοκόκκινες λεπτές πινελιές. Στην εικόνα της Οδηγήτριας παρατηρείται η εξής ιδιαιτερότητα: Η υψηλή απορρόφηση του ανώτερου τμήματος του ματιού του Χριστού στις ακτίνες Χ (Εικ. 17) προδίδει ότι ο ζωγράφος τροποποίησε την αρχική μορφή των ενδυμάτων, καλύπτοντας εξ ολοκλήρου την περιοχή του υποκαμίσου με το ωχροπορτοκαλί του ματιού.

Τα μαλλιά των μορφών στις τέσσερις εικόνες έχουν αποδοθεί με πανομοιότυπο τρόπο. Πάνω στον προπλασμό τα φωτίσματα έχουν γίνει με αραιό χρώμα και οι ανάγλυφες ψιμυθιές με φωτεινότερο τόνο. Η σκίαση αποδίδεται με λεπτή, σκουροκάστανη πινελιά.

Πολλά από τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν παραπάνω αποτελούν τυπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα⁸⁵. Όμως αυτό που διακρίνεται με αρκετή σαφήνεια ως ιδιαίτερο γνώρισμα της τεχνικής του ζωγράφου είναι η χρήση λεπτών πινελιών σε πυκνή παράλληλη διάταξη για την απόδοση της σάρκας και της σκίασης κάποιων ενδυμάτων. Σε όλες τις περιπτώσεις, στη σάρκα χαρακτηριστικός είναι ο ενδιάμεσος τόνος μεταξύ του προπλασμού και του φωτισματος. Δυσδιάκριτος υπό κανονικές συνθήκες,

85. Γεγονός που επιβεβαιώθηκε και από τη συστηματική παρατήρηση των εικόνων της περιόδου αυτής, που ανήκουν στο Μουσείο Μπενάκη.



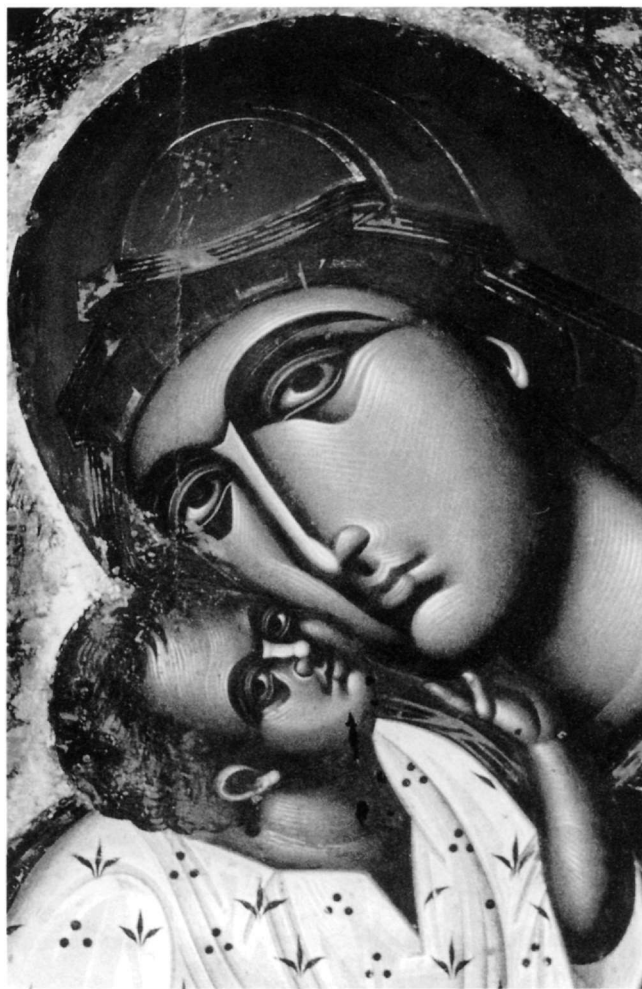
Εικ. 23. Λεπτομέρεια από την Γλυκοφιλούσα. Λήψη στην ορατή περιοχή του φάσματος.

αποδίδεται με πολλές λεπτές πινελιές εξαιρετικά αραιωμένου χρώματος, η δε έκτασή του καταγράφεται με σαφήνεια μόνο στον υπεριώδη φθορισμό (Εικ. 23-24).

5.2. Χρυσό βάθος.

Για το βάθος και των τεσσάρων εικόνων έχει χρησιμο-

86. Διάφορα οργανικά υλικά, κατάλληλα για την επικόλληση και εν συνεχεία τη στίλβωση φύλλων χρυσού στην προετοιμασία φορητών εικόνων, αναφέρονται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, βλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονύσιου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Πετρούπολις 1909. Τέτοια είναι: η ρακή (§ 10, σ. 17), το ασπράδι του αυγού (§ 11, σ. 18), ο χυμός του σκόρδου (§ 27, σ. 24), καθώς και μείγμα κόλλας, τερεβινθίνης και κεριού (§ 36, σ. 28). Ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία τέτοιων υλικών



Εικ. 24. Λεπτομέρεια από την Γλυκοφιλούσα. Λήψη στην υπεριώδη περιοχή του φάσματος.

ποιηθεί η τεχνική του στίλβωτου χρυσού, χωρίς όμως την καθιερωμένη χρήση στρώματος αμπολιού. Η ποιότητα του χρυσώματος και η στίλβνότητα της επιφάνειας είναι χαρακτηριστική και πρέπει να οφείλεται στην εξαιρετική λείανση της προετοιμασίας. Είναι πιθανό ως συγκολλητικό να έχει χρησιμοποιηθεί κάποιο οργανικό υλικό⁸⁶.

απαντά σε ευρωπαϊκές πραγματείες περί ζωγραφικής. Ενδεικτικά, ο Cennino Cennini αναφέρει ότι χρησιμοποιούνται για το σκοπό αυτό το ασπράδι του αυγού (βλ. Cennino Cennini, *Το βιβλίο της τέχνης*, μτφ. Π. Τέτση, Αθήνα 1990, § CXXXI, σ. 82, § CXXXII, σ. 82-83, § CXXXIV, σ. 83-84), μείγμα λαδιού, βερνικιού και χρωστικών (§ CLI, σ. 96-97, § CLII σ. 97), καθώς και μείγμα χυμού σκόρδου, σύρων, λευκής χρωστικής και αμπολιού (§ CLIII, σ. 98).

Τα φύλλα χρυσοῦ είναι τετράγωνα με πλευρά 7,3 εκ. στη Γλυκοφιλούσα, 6,3 εκ. στην Οδηγήτρια και 7-7,3 εκ. στην εικόνα του Χριστοῦ. Στην εικόνα της αγίας Αικατερίνης δεν είναι ευδιάκριτα τα ὄρια των φύλλων.

5.3. Εφαρμογή φωτογραφικών μεθόδων και ακτινογράφησης - Συμπεράσματα⁸⁷.

Η συνδυασμένη χρήση ειδικών φωτογραφικών μεθόδων μαζί με την ακτινογράφηση ἔδωσε μία πρώτη ἔνδειξη για το εἶδος των χρωστικών που χρησιμοποιήθηκαν στην κατασκευή των εικόνων. Αξιοποιώντας τη διαφορετική συμπεριφορά των χρωστικών στις διάφορες ακτινοβολίες κατέστη δυνατή μία κατά προσέγγιση εκτίμηση του εἴδους τους. Χρησιμοποιήθηκαν για το σκοπό αυτό βιβλιογραφικά συγκριτικά στοιχεία από πίνακες αναφοράς με χρωστικές γνωστές σύστασης⁸⁸. Μία βασική παρατήρηση ὅσον αφορά τη σάρκα και στις τέσσερις εικόνες που μελετήθηκαν είναι ὅτι εμφανίζει ποικιλία ως προς τις αποχρώσεις (από λαδί ἕως καστανό στους προπλασμούς και από πορτοκαλορόδινο ἕως ωχρορόδινο στα φωτίσματα). Η ποικιλία αυτή καταγράφεται κατ' αντιστοιχία σε ὅλες τις ἄλλες περιοχές του φάσματος. Οφείλεται στη χρήση ὁμοιας σύστασης χρωματικών μειγμάτων, με διαφορετική αναλογία χρωστικών. Πρόκειται για μείγματα γαιωδών και μολυβδούχων χρωστικών ἢ και πράσινης γης.

Οι περιοχές με βυσσίνο χρώμα συμπεριφέρονται με πανομοίωτο τρόπο στις διάφορες ακτινοβολίες. Ο προπλασμός αποτελείται από μείγμα γαιωδών χρωστικών. Οι ψιμυθίες αποδίδονται με καθαρή λευκή χρωστική, πάνω στην οποία προβάλλεται το στρώμα της λάκκας,

κατά πάσα πιθανότητα ζωικής προέλευσης, δεδομένου ὅτι δίνει κίτρινο ψευδόχρωμα και βυσσίνη φθορισμό. Οι βαθυπράσινες περιοχές συμπεριφέρονται εν μέρει με ὁμοιο τρόπο στις διάφορες ακτινοβολίες. Στις τρεις εικόνες που φέρουν αυθεντική υπογραφή υπάρχει ἡ ἔνδειξη ὅτι ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ δύο εἶδη μπλε χρωστικής: ὁ ἀζουρίτης που δίνει μπλε ψευδόχρωμα και εἴτε μία μπλε χρωστική του κοβαλτίου εἴτε το ἰνδικό που δίνει magenta ψευδόχρωμα⁸⁹. Αντίθετα, στη Γλυκοφιλούσα δεν φαίνεται να ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἄλλη χρωστική εκτός ἀπὸ ἀζουρίτη.

Η συμπεριφορά των πορτοκαλοκόκκινων περιοχών υποδεικνύει τη χρήση μειγμάτων κιννάβαρης ἢ και μινίου (Εικ. 25). Τα φωτίσματα, ὅπου υπάρχουν, ἔχουν γίνει με προσθήκη λευκής χρωστικής⁹⁰.

Οι γκριζες, οι ωχροπορτοκαλιές και οι καστανές περιοχές συμπεριφέρονται, στις διάφορες ακτινοβολίες, με ὁμοιο τρόπο, γεγονός που υποδεικνύει τη χρήση μειγμάτων λευκής, μαύρης χρωστικής και πράσινης γης για τις γκριζες, γαιωδών και μολυβδούχων (και πράσινης γης στην Οδηγήτρια) για τις ωχροπορτοκαλιές και γαιωδών χρωστικών και μαύρου για τις καστανές.

5.4. Παρατήρηση - ἀνάλυση μικροδειγμάτων σε τομή.

Προκειμένου να μελετηθεῖ εκτενέστερα ἡ τεχνική των ἔργων, κρίθηκε ἀπαραίτητη ἡ διερεύνηση της στρωματογραφίας τους και ἡ ταύτιση των χρωστικών υλικῶν και του συνδετικού μέσου. Για το σκοπό αυτό ελήφθησαν 25 δείγματα και ἀπὸ τα τέσσερα ἔργα.

Κατεβλήθη προσπάθεια ὥστε τα δείγματα να είναι ὅσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικά, δηλαδή να περι-

87. Το σχετικό ἔγχρωμο φωτογραφικό υλικό δυστυχῶς δεν σάθηκε δυνατό να παρουσιασθεῖ ἐδῶ, λόγω της μορφῆς του ΔΧΑΕ.

88. Βλ. T. Moon - M.R. Schilling - S. Thirkettle, A Note on the Use of False Color Infrared Photography in Conservation, *Studies in Conservation* 37 (1992)· Α. Αλεξοπούλου-Αγοράνου - Γ. Χρυσουλᾶκης, *Θετικές επιστήμες και ἔργα τέχνης*, Αθήνα, 1993· Α.Ε. Καλλιγὰ - Ο. Κανακάρη - Β. Πασχάλης, *Πρόταση μεθοδολογίας για τὴ μελέτη της τεχνικῆς της εγκανυστικῆς με φυσικοχημικῆς μεθόδους. Εφαρμογή σε δύο νεκρικά πορτραῖτα του Μουσείου Μπενάκη* (Πτυχιακὴ εργασία με υπεύθυνη καθηγήτρια τὴν Α. Αλεξοπούλου-Αγοράνου), ΤΕΙ Αθηνῶν, Αθήνα 1993.

89. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ τὸ βαθυπράσινο μᾶτιο του Χριστοῦ. Αυτό εμφανίζει χαμηλὴ ἀπορρόφηση στο υπέρυθρο. Στην ἔγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία διακρίνονται δύο περιοχές με διαφορετικό ψευδόχρωμα, μία μπλε και μία magenta. Η διαφοροποίηση οφείλεται τόσο στη χρήση δύο μπλε χρωστικῶν ὅσο και στη στρωματογραφία. Στις περιοχές με μπλε ψευδόχρωμα κατα-

γράφεται κυρίως τὸ επιφανειακό στρώμα, λόγω της παρουσίας ἐνδιάμεσων τόνων με μεγάλη ἀναλογία λευκῆς χρωστικῆς. Το επιφανειακό αυτό στρώμα περιέχει κατά πάσα πιθανότητα ἀζουρίτη. Στις περιοχές με magenta ψευδόχρωμα καταγράφεται κυρίως ὁ προπλασμός, ὁ ὁποῖος περιέχει πιθανότατα κάποια μπλε χρωστικῆ του κοβαλτίου ἢ ἰνδικό. Ὁ βαθύ μπλε φθορισμός ὅλου του μᾶτιο οφείλεται στην καταγραφή του επιφανειακοῦ στρώματος, ἡ δε μέση ἕως υψηλὴ ἀπορρόφηση των ακτίνων Χ ἐρμηνεύεται λόγω της ἀνάμειξης λευκοῦ του μολύβδου στα φωτίσματα.

90. Αξίζει να ἐπισημανθεῖ ὅτι μόνο στον υπεριώδη φθορισμό καταγράφονται με διαφορετικό τρόπο ὁ προπλασμός, τα φωτίσματα και οι ψιμυθίες. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στη ἔγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία, ὅπου καταγράφονται μόνο δύο τόνοι. Η παρατήρηση αυτή μας οδηγεῖ στο συμπέρασμα ὅτι για τον προπλασμό και τα φωτίσματα ἔχει χρησιμοποιηθεῖ μείγμα των ἰδίων χρωστικῶν, ἐνῶ για τις ψιμυθίες ἔχει προσθεθεῖ και λευκὴ χρωστικῆ.



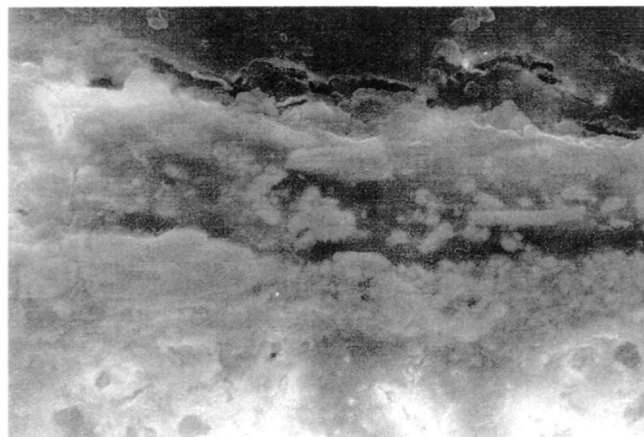
Εικ. 25. Η αγία Αικατερίνη. Φωτογραφία στην υπέρυθη περιοχή του φάσματος.

λαμβάνονται σε αυτά όλα τα κοινά στις τέσσερις εικόνες χρώματα, με ένα δείγμα από κάθε εικόνα. Στο βασικό αυτό πυρήνα προστέθηκαν και κάποια επιπλέον δείγματα, άλλων χρωμάτων, από τις τρεις αυθεντικές εικόνες του Εμμ. Λαμπάρδου, προκειμένου να καταγραφεί πιο συστηματικά η τεχνική του. Επιδιώξη μας ήταν επίσης να ληφθούν δείγματα του μικρότερου, κατά το δυνατό, μεγέθους, που να διατηρούν πλήρη στρωματογραφία.

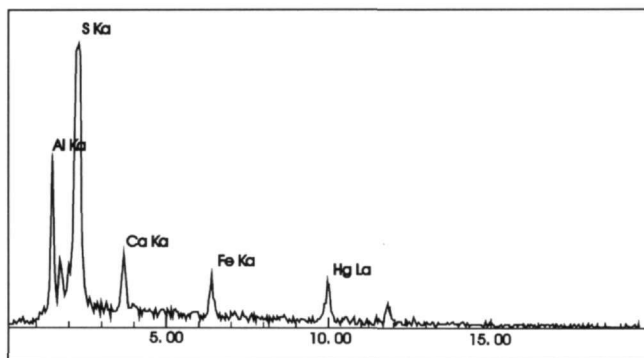
Τα δείγματα, παρατηρήθηκαν και φωτογραφήθηκαν σε οπτικό μεταλλογραφικό μικροσκόπιο (τύπου JENA-POL), σε πολωμένο φως με τη χρήση πηγών αλογόνου. Οι μεγεθύνσεις κυμάνθηκαν από 125× έως 500×. Ο προσδιορισμός των ανόργανων συστατικών έγινε με ηλεκτρονική μικροανάλυση⁹¹ (Εικ. 26-27), ενώ του συνδετικού μέσου με εκλεκτικό χρωματισμό.

5.4.1. Αποτελέσματα.

Οι πληροφορίες που συγκεντρώθηκαν από την παρατήρηση και ανάλυση των μικροστρωματογραφικών το-



Εικ. 26. Εικόνα του Χριστού. Λεπτομέρεια από την κόκκινη ταινία, σε τομή. Ηλεκτρονικό μικροσκόπιο σάρωσης (2500×).



Εικ. 27. Εικόνα του Χριστού. Φάσμα ηλεκτρονικής μικροανάλυσης δείγματος από την κόκκινη ταινία.

μών των δειγμάτων παρατίθενται, ξεχωριστά για κάθε εικόνα, στους Πίνακες 1, 2, 3 και 4. Η αρίθμηση των στρωμάτων γίνεται από την προετοιμασία προς την επιφάνεια. Οι αριθμοί σε παρένθεση δηλώνουν το πάχος του στρώματος σε μμ. Στη στήλη της ηλεκτρονικής μικροανάλυσης (SEM), με έντονους χαρακτήρες δηλώνονται τα στοιχεία με τη μεγαλύτερη συγκέντρωση, ενώ όσα βρίσκονται σε παρένθεση ανιχνεύθηκαν σε πολύ μικρή ποσότητα.

91. Οι αναλύσεις των χρωστικών πραγματοποιήθηκαν από τον Δρ Β. Κυλίκιου, στο Εργαστήριο Αρχαιομετρίας του ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος».

Πίνακας 1. Αγία Αικατερίνη (αριθ. 2985). Αποτελέσματα φυσικοχημικών αναλύσεων και μικροσκοπικής παρατήρησης.

| ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ | ΘΕΣΗ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ ΜΑΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ | ΣΤΡΩΜΑ | ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ | ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΙΚΡΟΑΝΑΛΥΣΗ (SEM) | ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ |
|-------------------|---|--|---|---|--|
| 1 | Ρόδινο από το δείκτη του δεξιού χεριού | I προπλασμός II φώτισμα III ψιμυθιά | Ώχρα, κόκκοι κίτρινοι, λεπτοί μαύροι, λίγοι κόκκινοι και πορτοκαλί. (30) Ώχρα-πορτοκαλί, πολλοί κόκκινοι και πορτοκαλί κόκκοι. (5-15) Λευκό. (0-15) | Si, Fe, Ca, Pb, P, (Cl, K, Mg) Pb, (Fe, P, Al) | Οξειδία του σιδήρου, μαύρο, μίνιο (Pb ₃ O ₄) ή και λευκό του μολύβδου (2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂), πράσινη γη. Το στρώμα II έχει λιγότερο μαύρο, απουσιάζει το πράσινο και είναι λεπτόκοκκο χωρίς μεγάλους άσπρους κόκκους Λευκό του μολύβδου (ίχνη μίνιου και οξειδία του σιδήρου από το προηγούμενο στρώμα) |
| 2 | Καφέ από τον άξονα του τροχού | I προετοιμασία II προπλασμός III σκίασμα | Πορτοκαλοκάστανο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι πορτοκαλί. (3) Καστανό, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι πορτοκαλί, μαύροι και λευκοί. (20) | | |
| 3 | Πορτοκαλί από το χιτώννα | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα | Πορτοκαλοκόκκινο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Μεγάλοι κόκκινοι κόκκοι, ένας μεγάλος μαύρος. (10) Πορτοκαλοκόκκινο, λεπτής κοκκομετρίας με περίσσεια συνδετικού. (5) | Pb, S, Hg, (Ca, P, Si, Al) | Γύψος (CaSO ₄) Κιννάβαρη (HgS), μίνιο και μαύρο |
| 4 | Ώχροπορτοκαλί από το υποπόδιο του θρόνου | I προετοιμασία II χρυσό φύλλο III | Χρυσό φύλλο Ώχρα, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι λευκοί, πορτοκαλί, λίγοι μαύροι. (30) | Pb, Fe, Ca, S, (P, Cl, Al) | Οξειδία του σιδήρου, μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, μαύρο |
| 5 | Μαυροπράσινο από το μανδύα | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV ψιμυθιά V λαζούρα | Βαθύ μπλέ, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μεγάλοι μπλε, κρυσταλλικής υφής, μικροί λευκοί στο κάτω μέρος του στρώματος. (30) Γαλάζιο, λεπτόκοκκο. Κόκκοι μικροί μπλε και λευκοί. (10) Αμιγές λευκό, ανομοιόμορφου πάχους. (15) Μπλε χονδρόκοκκο. Κόκκοι μεγάλοι, μπλε, κρυσταλλικής υφής. (6-20) | S, Ca Cu, Pb, S, Si, Ca, P, Cl Pb, (Cl, P, Si, Ca) Pb, Ca, Cl, P, (Si, Cu) Cu | Γύψος Αζουρίτης (2CuCO ₃ ·Cu(OH) ₂), λευκό του μολύβδου, μαύρο Λευκό του μολύβδου και ινδικό (C ₁₆ N ₁₀ N ₂ O ₂) Λευκό του μολύβδου (ίχνη αζουρίτη από το επόμενο στρώμα) Αζουρίτης |
| 6 | Γκριζό από την ερμίνα | I προετοιμασία II προπλασμός χιτώννα III προπλασμός IV σκίασμα V φώτισμα | Πορτοκαλοκόκκινο, λεπτής κοκκομετρίας. (1,5-10) Γκριζόλενκο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι λευκοί και μαύροι ποικίλης κοκκομετρίας. (20) Γκρι σκούρο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μεγάλοι λευκοί και μαύροι. (3) Γκρι-καστανό, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μικροί λευκοί και μεγάλοι πορτοκαλί. (3-6) | | |

Πίνακας 2. Χριστός (αριθ. 2988). Αποτελέσματα φυσικοχημικών αναλύσεων και μικροσκοπικής παρατήρησης

| ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ | ΘΕΣΗ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ ΜΑΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ | ΣΤΡΩΜΑ | ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ | ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΙΚΡΟΑΝΑΛΥΣΗ (SEM) | ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ |
|-------------------|--|---|---|--|--|
| 1 | Ρόδινο αριστερής παρειάς | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV ψιμυθιά | Ώχρα, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λευκοί και μικροί πορτοκαλί, μαύροι και πράσινοι. (60) Ωχρολέυκο. Κόκκοι πορτοκαλί, ένας μαύρος. (3) Αμιγές λευκό. (3-15) | S, Ca Si, Pb, S, Ca, Fe, (Al, Mg, P, Cl, K) Pb, (Si, Al, Fe, Ca) Pb, (Si, Cl, Fe, Ca, Al) | Γύψος Οξειδία του σιδήρου, μαύρο, λευκό του μολύβδου, μίνιο, πράσινη γη Μίνιο και λευκό του μολύβδου Λευκό του μολύβδου |
| 2 | Καστανό από τα μαλλά του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV | Καστανοπράσινο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μαύροι, πορτοκαλί, λίγοι λευκοί. (3-10) Πορτοκαλοκάστανο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι πορτοκαλί και μαύροι. (1) Καστανόμαυρο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μαύροι μεγάλοι, λίγοι λεπτοί πορτοκαλί. (3-15) | Si, Ca, Fe, (Al, Mg, K, S, P) Fe, Si, Ca, Al, S, P, K, Mg, (Cl) Ca, Si, Al, S, Fe, (K, P, Mg, Cl) | Οξειδία του σιδήρου, λευκό του μολύβδου ή και μίνιο, μαύρο Όπως το στρώμα II με περισσότερα οξειδία του σιδήρου Μαύρο, οξειδία του σιδήρου, πράσινη γη |
| 3 | Βυσινιά από το χιτώνα του Χριστού | I προπλασμός II φώτισμα III ψιμυθιά IV λαζούρα | Καστανό, λεπτόκοκκο. Κόκκοι πορτοκαλί και μαύροι. (6-10) Ανοιχτό καστανό, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λευκοί, πορτοκαλί και μαύροι. (15) Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. (3-10) Βυσινιά λάκκα. Κόκκοι λίγοι μαύροι. (15) | Pb, (Fe, Al) Pb Al, Pb, Ca, Cl, P, K, Si | Λευκό του μολύβδου και μίνιο, οξειδία του σιδήρου Λευκό του μολύβδου Λάκκα, λευκό του μολύβδου, μαύρο |
| 4 | Κόκκινο περιμετρικής ταινίας | I προετοιμασία II III επιζωγράφηση | Πορτοκαλοκόκκινο, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λεπτοί κόκκινοι. (3) Κόκκινο, χονδρόκοκκο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι κόκκινοι, πολύ μεγάλοι. (3-10) | S, Al, Ca, Fe, Hg, Si, P S, Hg (P, Ca) | Κιννάβαρη, οξειδία του σιδήρου, μαύρο Κιννάβαρη, μαύρο (ίχνη) |
| 5 | Πράσινο από το μάτιο του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV φώτισμα V ψιμυθιά VI λαζούρα | Βαθύ μπλε, λεπτόκοκκο. Κόκκοι μπλε και λευκοί. (5-20) Γαλάζιο, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λευκοί και μπλε. (6-15) Ανοιχτό γαλάζιο. (10) Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. (3-6) Βαθύ μπλε, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μεγάλοι μπλε, κρυσταλλικής υφής. (0-5) | Pb, Si, Ca, Cl, Mg, (P, Al, Fe) Pb, Ca (Si, Cl) Pb, Cu (Ca, Si) Cu | Λευκό του μολύβδου, μαύρο, ινδικό Λευκό του μολύβδου, ινδικό Λευκό του μολύβδου, (ίχνη αζουρίτη Αζουρίτης |

Πίνακας 3. Παναγία Οδηγήτρια (αριθ. 2987). Αποτελέσματα φυσικοχημικών αναλύσεων και μικροσκοπικής παρατήρησης.

| ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ | ΘΕΣΗ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ ΜΑΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ | ΣΤΡΩΜΑ | ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ | ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΙΚΡΟΑΝΑΛΥΣΗ (SEM) | ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ |
|-------------------|---|---|---|--|---|
| 1 | Ρόδινο από το αριστερό χέρι της Παναγίας | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα | (35) Ώχρα, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι λευκοί, μικροί μαύροι, πράσινοι, πορτοκαλί, κόκκινοι. (30) Λευκορόδινο. Κόκκοι πορτοκαλί, λίγοι κόκκινοι. (15) | Si, Pb, S, Fe, Ca, (Cl, K, P, Mg, Al) Pb (Cl, Al, Ca) | Μίνιο και λευκό του μολύβδου, οξειδία του σιδήρου, πράσινη γη (ίχνη), μαύρο Λευκό του μολύβδου και μίνιο |
| 2 | Καστανό από το φτερό του αγγέλου | I προετοιμασία II προπλασμός | Καστανό, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μαύροι, ποικίλου μεγέθους, πορτοκαλί, λευκοί, μεγάλοι γαλαζοπράσινοι. (25) | | |
| 3 | Βυssινί από το μαφόρι της Παναγίας | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV ψιμυθιά V λαζούρα | Καστανό-πορτοκαλί, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μαύροι, πορτοκαλί, λίγοι λευκοί. (15) Ανοιχτό καστανό, λεπτόκοκκο, ανομοιόμορφου πάχους. Κόκκοι πολλοί λευκοί, λίγοι μαύροι και πορτοκαλί. (3-5) Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. (5-20) Βυssινιά λάκκα. Κόκκοι λευκοί και μαύροι. (10) | Ca, S Ca, Pb, Al, Fe, Si, K, P, Cl, (Ti) Pb Pb, Al, Ca, P, (Cl, K, Si) | Γύψος Οξειδία του σιδήρου, λευκό του μολύβδου ή και μίνιο, μαύρο Λευκό του μολύβδου Λάκκα, λευκό του μολύβδου, μαύρο |
| 5 | Ωχροπορτοκαλί από το χιτώνα του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III χρυσοκονδυλιά | Ώχρα, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι λευκοί, μαύροι, πορτοκαλί. (20) Χρυσό φύλλο | Pb, S, Si, Fe, (Cl, Ca, Al, P, Mg, K) | Οξειδία του σιδήρου, μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, μαύρο, πράσινη γη |
| 6 | Πρασινόμαυρο από το μανίχι της Παναγίας | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV ψιμυθιά V λαζούρα | Βαθύ μπλε, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μπλε κρυσταλλικής υφής και μικροί λευκοί. (15-20) Γαλάζιο λεπτόκοκκο. (6-10) Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. (10) Βαθύ μπλε, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μπλε, κρυσταλλικής υφής. (15-25) | Ca, S Pb, (Si, Cl) Pb, Si, Cl, Ca, (Al, P) Pb, (Ca, Cu) Cu, Pb, S, Al, Ca, (Cl, Si, K, P) | Γύψος Λευκό του μολύβδου, αζουρίτης (:) Λευκό του μολύβδου, ινδικό Λευκό του μολύβδου (ίχνη αζουρίτη από το επόμενο στρώμα) Αζουρίτης |

Πίνακας 4. Παναγία Γλυκοφιλούσα (αριθ. 2984). Αποτελέσματα φυσικοχημικών αναλύσεων και μικροσκοπικής παρατήρησης.

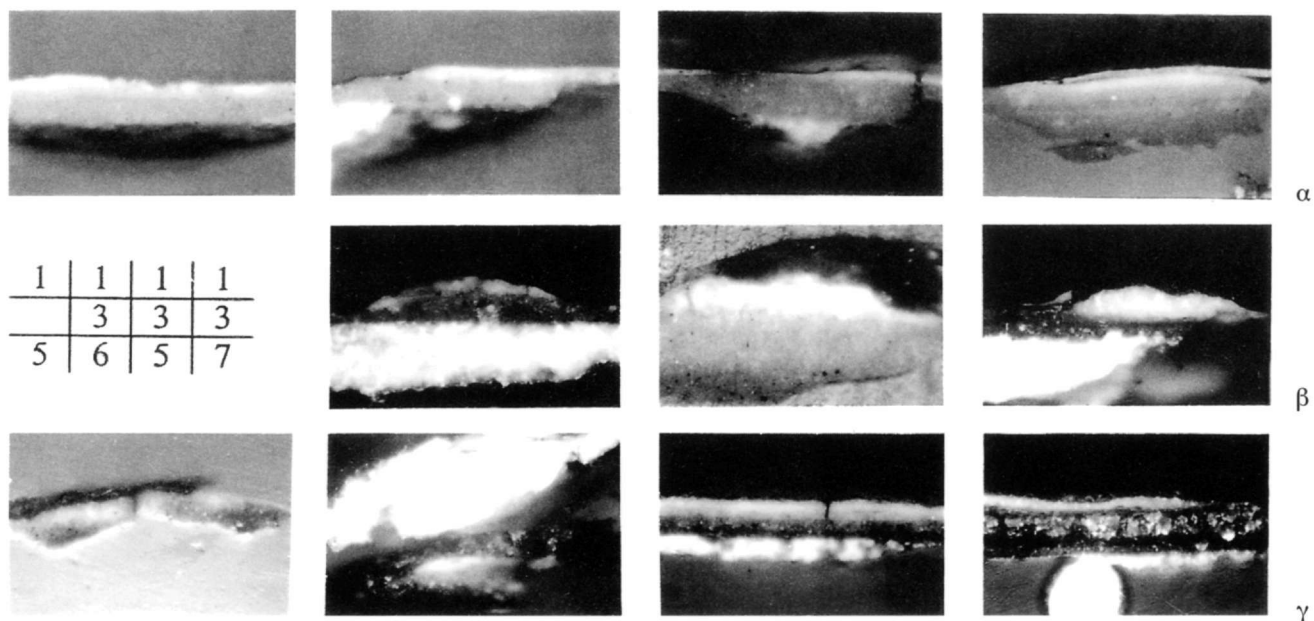
| ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ | ΘΕΣΗ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ ΜΑΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ | ΣΤΡΩΜΑ | ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ | ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΙΚΡΟΑΝΑΛΥΣΗ (SEM) | ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ |
|-------------------|--|---|---|--|---|
| 1β | Ρόδινο από το μέτωπο του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV φώτισμα V ψιμυθιά | Ωχρα ομοιόμορφου πάχους, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι πορτοκαλί και μικροί μαύροι. Πορτοκαλορόδινο, ομοιόμορφου πάχους, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λευκοί και πορτοκαλί Πορτοκαλορόδινο φωτεινό, ομοιόμορφου πάχους, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λευκοί και πορτοκαλί Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. | Pb, Si, Ca, Fe, (S, K, P, Cl, Al, Mg) Pb (Si, Cl, Ca) Pb (Ca, Si) | Οξειδία του σιδήρου, μαύρο, μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, πράσινη γη (ίχνη) Λευκό του μολύβδου και μίνιο Λευκό του μολύβδου |
| 2 | Καστανό από τα μαλλιά του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα | Καστανό, ομοιόμορφου πάχους, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μαύροι μεγάλοι, λίγοι κόκκινοι, λευκοί και πορτοκαλί. (30) Ωχροκάστανο, ομοιόμορφου πάχους, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μαύροι και πορτοκαλί. (15) | Si, Ca, Fe, (Pb, P, K, Al, S, Cl, Mg) Ca, Cl, Pb, S, K, Fe (P, Si, Al) | Οξειδία του σιδήρου, μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, πράσινη γη Μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, οξειδία του σιδήρου, μαύρο |
| 3 | Βυσσινί από το μαφόριο της Παναγίας | I προετοιμασία II προπλασμός III φώτισμα IV ψιμυθιά V λαζούρα | Ώχρα, ομοιόμορφου πάχους, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι πορτοκαλί και μικροί μαύροι. (30) Πορτοκαλορόδινο, ομοιόμορφου πάχους, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λευκοί και πορτοκαλί. (6) Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. (15-45) Βυσσινιά λάκκα, κόκκοι λευκοί. (0-10) | S, Ca Al, Fe, Pb, Ca, Si, K, P, Cl Pb, Al, Si, Fe, (Ca, P, Cl) Pb Al, Pb, S, Cl, P, Ca, K, Si ⁺ | Γύψος Οξειδία του σιδήρου, μαύρο, μίνιο ή και λευκό του μολύβδου Μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, οξειδία του σιδήρου, μαύρο Λευκό του μολύβδου Λάκκα και λευκό του μολύβδου |
| 4 | Ωχροπορτοκαλί από το μιάτιο του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III προπλασμός IV χρυσοκονδυλιά V επιζωγράφηση | Ώχρα, ομοιόμορφου πάχους, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λεπτοί, πορτοκαλί και μαύροι. (II+III, 30-45) Ωχρο-κίτρινο, λεπτόκοκκο. Κόκκοι λίγοι πορτοκαλί και λευκοί. Χρυσό φύλλο. (1,5) Καστανό σκούρο. (10) | Pb, S, Ca, Cl, Si, Fe (Al, P, K) | Μίνιο ή και λευκό του μολύβδου, οξειδία του σιδήρου, μαύρο. Το στρώμα II περιέχει μεγαλύτερη ποσότητα ώχρας, ενώ το στρώμα III περισσότερο λευκό του μολύβδου |

Πίνακας 4 (συνέχεια)

| ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ | ΘΕΣΗ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ ΜΑΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ | ΣΤΡΩΜΑ | ΜΙΚΡΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ | ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΙΚΡΟΑΝΑΛΥΣΗ (SEM) | ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ |
|-------------------|---|---|--|--|---|
| 5 | Κόκκινο από τη ζώνη του Χριστού | I προετοιμασία II | Κόκκινο-πορτοκαλί, λεπτόκοκκο, ομοιόμορφης κοκκομετρίας. (6) | S, Hg | Κιννάβαρη |
| | | III IV χρυσοκονδυλιά V επιζωγράφηση VI επιζωγράφηση | Συγκολλητικό. (2-3) Χρυσό φύλλο. (2-3) Ωχρολέυκο Γκριζόλευκο. Πορτοκαλί κόκκοι. (6) | S, Si, Ca, Fe, Hg, Al, Au, (K) Au S, K, Ca, Cl, Si, Au | Κιννάβαρη, οξειδία του σιδήρου, χρυσός από το επόμενο στρώμα Χρυσός Θευκό ασβέστιο, χρυσός από το επόμενο στρώμα |
| 6 | Γκρι από το χιτώνα του Χριστού | I προετοιμασία II προπλασμός III σκίασμα IV ψιμυθιά | Ωχρολέυκο, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Ποικίλου μεγέθους μαύροι κόκκοι. (30) Γκρι, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Ποικίλου μεγέθους μαύροι κόκκοι. (5-15) Αμιγές, λευκό, λεπτόκοκκο. (25) | Pb, Ca, (P, Mg, Fe) Pb | Μαύρο και λευκό του μολύβδου Λευκό του μολύβδου |
| 7 | Μπλε από τον κεφαλόδεσμο της Παναγίας | I προετοιμασία II III προπλασμός IV φώτισμα V ψιμυθιά VI λαζούρα | Γκρι-λαδί, ομοιόμορφου πάχους. Κόκκοι λευκοί και μαύροι. (15) Βαθύ μπλε, ομοιόμορφου πάχους. Κόκκοι μεγάλοι μπλε, κρυσταλλικής υφής, λίγοι κόκκινοι. (10) Γαλάζιο-πράσινο, ομοιόμορφου πάχους, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μεγάλοι μπλε, γαλάζιοι και πράσινοι κρυσταλλικής υφής. Λίγοι κόκκινοι και κίτρινοι. (30-40) Αμιγές λευκό, λεπτόκοκκο. (5-15) Γαλάζιο-πράσινο, ομοιόμορφου πάχους, ανομοιόμορφης κοκκομετρίας. Κόκκοι μεγάλοι μπλε, γαλάζιοι και πράσινοι, κρυσταλλικής υφής. Λίγοι κόκκινοι και κίτρινοι. (3-15) | Pb, S, Ca, Ti, Si, (P, Cu) Cu, (P, Mg, Cl, Ca, Fe) Cu, Al, Pb, S, Ca, Si, (Cl, P, Fe) Pb, (Cu) Cl, Cu, Pb, Ca, Al, P, K, Mg, Fe | Λευκό του μολύβδου, μαύρο, αζουρίτης (από το επόμενο στρώμα) Αζουρίτης και μαύρο Αζουρίτης, μαύρο, λευκό του μολύβδου. Οι κόκκινοι κόκκοι ίσως να οφείλονται σε κυπρίτη (CuO ₂) ⁹² Λευκό του μολύβδου, αζουρίτης (ίχνη) Αζουρίτης, μαύρο, λευκό του μολύβδου. Οι κόκκινοι κόκκοι ίσως να οφείλονται σε κυπρίτη |

92. Αρκετές φορές, μεταξύ των κόκκων του αζουρίτη απαντούν διάσπαρτοι κόκκοι μαλαχίτη και κυπρίτη, καθώς τα τρία αυτά ορυκτά συνδέονται στενά στη φύση. Η αναλογία των προομιξέων αυτών επηρεάζει έντονα την απόχρωση ενός ζωγραφικού

στρώματος από αζουρίτη, βλ. A. Roy (επιμ.), *Artist's Pigments, A Handbook of their History and Characteristics*, 2, Oxford University Press, 1993.



Εικ. 28. Δείγματα σε τομή. Παρουσιάζονται (α) τα σαρκώματα, (β) τα βυσσινιά ενδύματα, (γ) τα βαθυπράσινα ενδύματα. Οι μεγεθύνσεις κυμαίνονται από 160x έως 250x.

5.4.2. Συμπεράσματα από τη μελέτη των δειγμάτων (Εικ. 28).

Στις σάρκες απαντούν τρία συνολικά στρώματα (προπλασμός, φώτισμα και ψιμυθιά) με εξαίρεση τη Γλυκοφιλούσα, όπου τό φώτισμα αποδίδεται με δύο τόνους. Το στρώμα του προπλασμού έχει πάντα αισθητά μεγαλύτερο πάχος από τα υπερκείμενα. Οι διαφορετικοί τόνοι του προπλασμού επιτυγχάνονται με την ανάμειξη, σε διάφορες αναλογίες, ώχρας, μινίου, πράσινης γης, λευκού του μολύβδου και μαύρης χρωστικής που προέρχεται από την καύση οστών⁹³. Στα φωτίσματα χρησιμοποιούνται μίνιο και λευκό του μολύβδου, στις δε ψιμυθιές αμιγές λευκό. Η κοκκομετρία στους προπλασμούς είναι κατά κανόνα ανομοιογενής, ενώ στα επι-

φανειακά στρώματα ομοιογενής και λεπτή. Στα βυσσινιά ενδύματα διακρίνονται τέσσερα στρώματα (προπλασμός, φώτισμα, ψιμυθιά και λαζούρα). Οι προπλασμοί αποτελούνται από ώχρες, μίνιο, λευκό του μολύβδου και μαύρο. Οι ίδιες χρωστικές απαντούν και στα φωτίσματα με μεγαλύτερη όμως αναλογία λευκού. Οι ψιμυθιές αποτελούνται από λευκό του μολύβδου, ενώ το επιφανειακό στρώμα από βυσσινιά λάκκα με μικρή αναλογία λευκού του μολύβδου και μαύρου. Τα βαθυπράσινα ενδύματα αποδίδονται με τέσσερα ή πέντε στρώματα που περιέχουν κατά περίπτωση αζουρίτη, ινδικό και λευκό του μολύβδου. Σε κάποια από τα κατώτερα στρώματα της αγίας Αικατερίνης, της Οδηγήτριας και του Χριστού ανιχνεύθηκε το ινδικό⁹⁴, ενώ

93. Με την περιφραση αυτή αποδίδεται ο όρος bone black ή ivory black. Η χρωστική αυτή, που παρασκευάζεται από την καύση των οστών, έχει ένα θερμό, βαθύ μαύρο χρώμα και αποτελείται από άνθρακα και φωσφορικό ασβέστιο [Ca₃(PO₄)₂], το κατάλοιπο του δομικού υλικού των οστών. Η ανίχνευση κατά την ανάλυση φωσφόρου (P) και ασβεστίου (Ca) αποδίδεται έτσι στη χρωστική αυτή, βλ. D. Bomford, C. Brown, A. Roy, *Art in the Making: Rembrandt*, National Gallery Publications, Λονδίνο, 1988, σ. 24. Στο εξής θα αναφέρεται απλώς ως «μαύρο».

94. Κατά την εξέταση των μπλε στρωμάτων με ηλεκτρονική μικρο ανάλυση δεν βρέθηκε κανένα στοιχείο που να δικαιολογεί την

ύπαρξη ανόργανης μπλε χρωστικής. Ως εκ τούτου ο γαλάζιος χρωματισμός των στρωμάτων αποδίδεται στην οργανική βαφή ινδικό. Η βαφή αυτή έχει ανιχνευθεί και σε άλλες δέκα εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, που χρονολογούνται από το 13ο έως το 16ο αιώνα. Συγκεκριμένα και σε μεγάλη έκταση στις εικόνες T 100, T 146, T 157, T 185 και «Βερ. 1» (βλ. Θ. Χατζηδάκη - Ι. Χρυσουλάκης - Α. Αλεξοπούλου, Συμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη 13 εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, ΔΧΑΕ ΙΕ' (1985-1986), σ. 229, 234), στις εικόνες T 89, T 139, T 169 και T 177 (βλ. Ι. Χρυσουλάκης - Θ. Χατζηδάκη, Συμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη τεσ-

στην επιφάνεια, σε λεπτή επίστρωση, ο καλύτερης ποιότητας και ακριβότερος αζουρίτης. Στη Γλυκοφιλούσα χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά ο αζουρίτης, γεγονός που ίσως να σχετίζεται με το κόστος της παραγγελίας. Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση όμως, έγινε προσπάθεια να εξοικονομηθεί η ακριβή μπλε χρωστική, με την τοποθέτηση ενός πρώτου γκριζου στρώματος⁹⁵.

Οι κόκκινες περιοχές (χιτώνας της αγίας Αικατερίνης, ζώνη του Χριστού στην εικόνα αριθ. 2984, και η περιμετρική ταινία του Χριστού στην εικόνα αριθ. 2988) αποδίδονται με κιννάβαρη αμιγή ή αναμειγμένη με οξειδια του σιδήρου και μαύρο.

Η δομή των στρωμάτων στις ωχροπορτοκαλιές περιοχές είναι απλή, με ένα ή δύο τόνους προπλάσμου που καλύπτονται από χρυσοκονδυλιά. Τα στρώματα, που έχουν αρκετά μεγάλο πάχος, περιέχουν οξειδια του σιδήρου, μίνιο, λευκό του μολύβδου και μαύρο. Στο χιτώνα του Χριστού στην εικόνα της Οδηγήτριας βρέθηκε και μικρή ποσότητα πράσινης γης.

Στα μαλλιά, τα δύο κύρια στρώματα, προπλάσμου και φωτίσματος, αποδίδονται με μείγμα οξειδίων του σιδήρου, μινίου, λευκού του μολύβδου και μαύρου. Στα μαλ-

λιά του Χριστού της Γλυκοφιλούσας έχει χρησιμοποιηθεί επιπλέον και πράσινη γη.

Ανιχνεύθηκαν οι ίδιες χρωστικές και στις τέσσερις εικόνες: ώχρες, κιννάβαρη, μίνιο, λάκκα με βαφή ζωικής προέλευσης, πράσινη γη, αζουρίτης, ινδικό, λευκό του μολύβδου και μαύρο.

Η ανάμειξη των χρωστικών είναι στερεότυπη για κάθε περιοχή. Οι μόνες αποκλίσεις που παρατηρήθηκαν ήταν η χρήση πράσινης γης στο μάτιο του Χριστού στην εικόνα της Οδηγήτριας και η απουσία ινδικού από τη Γλυκοφιλούσα.

Βάσει της στρωματογραφίας η τεχνική εμφανίζεται επίσης πανομοιότυπη. Κάποιες περιοχές, όπως ορισμένα ενδύματα, η σάρκα και τα μαλλιά, πλάθονται με την καθιερωμένη τεχνική της τοποθέτησης επάλληλων, συνεχώς φωτεινότερων χρωμάτων (Εικ. 29-30). Τα βυσσινιά και τα βαθυπράσινα ενδύματα καλύπτονται πάντα από ένα ημιδιαφανές στρώμα χρωστικής που καθορίζει την τελική τους απόχρωση. Τέλος, οι ωχροπορτοκαλιές περιοχές φωτίζονται με χρυσοκονδυλιές που τοποθετούνται πάνω σε αδιαβάθμιτο τόνο προπλάσμου.

Σε όλα τα έργα τα χρώματα τοποθετούνται απευθείας

σάρων αμφιπρόσωπων βυζαντινών εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, *Φυσικοχημικές μέθοδοι διερεύνησης των έργων τέχνης*, Ελληνογαλλικός Επιστημονικός και Τεχνικός Σύνδεσμος, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 17-18 Οκτώβρη, Αθήνα 1983, σ. 180-183) και σε κρητική εικόνα της Γέννησης (βλ. Ι. Χρυσουλάκης - Κ. Μπάρλας, Μελέτη της στρωματογραφικής δομής με υπέρυθρη φωτογραφία και ηλεκτρονική μικροανάλυση, *Αρχαιολογία* 3 (1982), σ. 85). Η χρήση της μαρτυρείται άλλωστε και στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* (βλ. υποσημ. 86), § 65, σ. 40 με την ονομασία λουλάκι. Κατά τον P. Hetherington (P. Hetherington, *The Painters Manual of Dionysius of Fourna*, Λονδίνο 1981, σ. 15 και 96), με τη φράση «το λεγόμενον χίντι» μπορεί να δηλώνεται η προέλευση της βαφής από την Ινδία, το σημαντικότερο τόπο παραγωγής της ήδη από την αρχαιότητα. Η χρήση του ινδικού σε μη ορατά στρώματα (των βαθυπράσινων ενδυμάτων) μπορεί να αποδοθεί στην κατώτερη του αζουρίτη ποιότητά του (σε ό,τι αφορά την απόχρωση και την υφή), με συνέπεια το χαμηλότερο κόστος του ινδικού, όπως παραδίδεται από φιλολογικές πηγές που αφορούν ιταλικά έργα, βλ. D. Bomford - J. Dunkerton κ.ά., *Art in the Making, Italian Painting before 1400*, National Gallery Publications, Λονδίνο 1989, σ. 202.

95. Η παρούσα του γκριζου στρώματος αποκλειστικά σε αυτή την εικόνα αποτελεί στοιχείο διαφοροποίησής της από τις άλλες τρεις. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι παρόμοια στρώματα έχουν βρεθεί επανειλημμένως κάτω από μπλε στρώματα αζουρίτη, τόσο σε ελληνικές εικόνες όσο και σε ευρωπαϊκά έργα του 14ου-16ου αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μπλε ρούχο της ένθρονης Παναγίας με αγγέλους, αριθ. 3051, του Μουσείου Μπενάκη, που αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτσο, όπου κάτω από το μπλε στρώμα αζουρίτη και λευκού του μολύβδου ανιχνεύθηκε ανοι-

κόχρωμο γκριζο στρώμα, βλ. Σ. Στασινόπουλος, Η αποκατάσταση της ένθρονης Παναγίας, *Αρχαιολογία* 22 (1977), σ. 55, τομή αριθ. 9. Αντίστοιχα στρώματα βρέθηκαν και στην ένθρονη ιταλοκρητική Παναγία, αριθ. 21783, του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και στη Δέηση της συλλογής Ε.Κ. Σταυριανάκη, βλ. *Icons, Russian Pictures and Works of Art*, Sotheby's, London, Thursday 28th November 1991, αριθ. 553, σ. 100. Στην εικόνα αυτή, κάτω από το επιφανειακό στρώμα του αζουρίτη, στα μπλε ενδύματα των μορφών υπάρχει γκρι-μπλε στρώμα, στο οποίο ανιχνεύθηκε φτυκικό μαύρο και λευκό του μολύβδου (η ανάλυση των χρωστικών έγινε στο τμήμα Ιστορίας της Τέχνης του University College of London και τα αποτελέσματά της παραχωρήθηκαν ευγενώς στο τμήμα συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη από τη Δρ Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη). Αντίστοιχο ρόλο έπαιζαν και τα χαρακτηριστιζόμενα ως underlayers ή underpaints γκριζα ή γαλάζια στρώματα, που τοποθετούνταν συνήθως κάτω από επιφανειακά στρώματα του πολύτιμου lapis lazuli ή σπανιότερα του αζουρίτη, που απαντούν κατά κόρον σε μπλε ενδύματα ευρωπαϊκών έργων του 14ου-16ου αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρονται: το δείγμα α. από το μανδύα της Βρεφοκρατούσας, του Dieric Bouts αριθ. NG 2595 (D. Bomford - A. Roy - A. Smith, *The Techniques of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted*, *NGTB* 10 (1986), σ. 55), το δείγμα από το μανδύα της Βρεφοκρατούσας, αριθ. NG 2609, αποδιδόμενης στον Master of Flemalle, Robert Campin (βλ. L. Campbell - D. Bomford - R. White, *The Virgin and Child before a Firescreen, History, Examination and Treatment*, *NGTB* 15 (1994), σ. 32-33), το δείγμα από το ένδυμα του Χριστού στο έργο «Ο Χριστός συνομιλών με γονατιστή γυναίκα», αριθ. NG 931, του Paolo Veronese (βλ. N. Penny - M. Spring, *Veronese's Paintings in the N.G., Technique and Materials: Part I*, *NGTB* 16 (1995), σ.



Εικ. 29. Γλυκοφιλούσα. Λεπτομέρεια από το χιτώνα του Χριστού.

επάνω στην προετοιμασία χωρίς τη μεσολάβηση άλλου στρώματος.

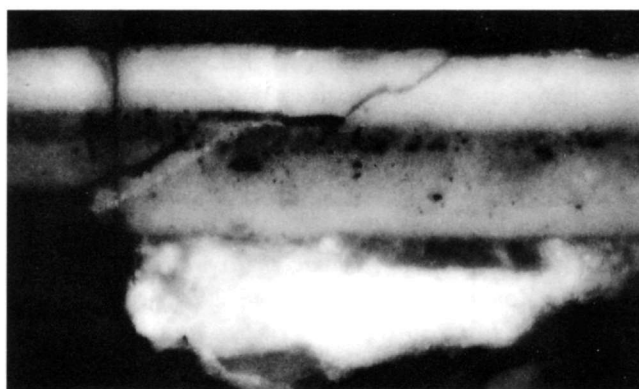
Ο εκλεκτικός χρωματισμός δειγμάτων έδωσε την ένδειξη ότι το συνδετικό υλικό των χρωστικών είναι πρωτεϊνικής σύστασης (κατά πάσα πιθανότητα κρόκος αυγού)⁹⁶.

6. Συμπεράσματα από την τεχνική εξέταση των εικόνων.

Στόχος της εργασίας ήταν η μελέτη της τεχνικής και των υλικών κατασκευής των τεσσάρων έργων, ο εντοπισμός των ιδιαίτερων γνωρισμάτων του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και η σύγκρισή τους με τα αντίστοιχα της Γλυκοφιλούσας.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, τα τεχνικά χαρακτηριστικά των έργων εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν με αναλυτικό τρόπο.

Οι τέσσερις εικόνες εμφανίζουν στενή συγγένεια και πολλές ομοιότητες τόσο στην κατασκευή του φορέα (ξύλο, ύφασμα και προετοιμασία) όσο και στον τρόπο με τον οποίο έχουν ζωγραφισθεί. Οι ομοιότητες αυτές ενισχύουν την απόδοση της Γλυκοφιλούσας στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο. Οι μικρές διαφορές που καταγράφηκαν, όπως η τροποποίηση ενός μείγματος κατά μία χρωστική, η ύπαρξη ενός επιπλέον ή ενός λιγότερου τόνου, η μικρή ή μεγαλύτερη έκταση που καταλαμβάνει η σάρκα του προσώπου, δεν συνιστούν αναγκαστικά



Εικ. 30. Γλυκοφιλούσα. Δείγμα σε τομή από το χιτώνα του Χριστού (250x).

στοιχεία διαφοροποίησης των έργων. Αυτές θα μπορούσαν ίσως να αποδοθούν σε πολλά αίτια, όπως στο διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο που ακολουθεί κάθε φορά ο ζωγράφος, στο είδος της παραγγελίας ή, ακόμα, και σε κάποιο περιθώριο ελευθερίας, που θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι θα είχε.

Η παρατήρηση όμως της ζωγραφικής επιφάνειας άλλων εικόνων του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα έδωσε την ένδειξη ότι, στην πλειονότητά τους έχουν τυποποιημένα τεχνικά χαρακτηριστικά. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την έλλειψη συγκριτικού υλικού σχετικού με τη δομή έργων αυτής της περιόδου, καθιστά προβληματικό τον ασφαλή εντοπισμό διακριτών τεχνικών γνωρισμάτων ανά εργαστήριο.

Ορισμένα από τα παραπάνω ζητήματα θα μπορούσαν να διευκρινιστούν εάν υπήρχε η δυνατότητα καταγραφής των τεχνικών στοιχείων από μεγαλύτερο αριθμό ενυπόγραφων εικόνων του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, ικανών να δώσουν αποτελέσματα σε στατιστική πλέον βάση. Στα πλαίσια της προσπάθειας αυτής, θα ήταν ουσιαστική η συνεργασία με άλλα ελληνικά μουσεία και φορείς, με στόχο τη δημιουργία ενός αρχείου τεχνικών πληροφοριών στη διάθεση κάθε ενδιαφερόμενου μελετητή.

ΛΕΝΑ ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΛΛΙΓΑ
Εργαστήριο Συντήρησης Μουσείο Μπενάκη

7) και το δείγμα από το ένδυμα αγίου στην «Εκταφή του αγίου Ουμβέρτου», αριθ. NG 783, του Rogier van der Weyden (βλ. R. Billinge κ.ά., *The Materials and Technique of Five Paintings by Rogier van der Weyden and his Workshop*, NGTB 18 (1997), σ. 76 και 78).

96. Χρησιμοποιήθηκαν για το σκοπό αυτό τα αντιδραστήρια

Amido Black 1 (AB₁) και Amido Black 2 (AB₂). Η έντονη χρώση των χρωματικών στρωμάτων που παρατηρήθηκε μετά την προσβολή των δειγμάτων με το AB₁, σε αντίθεση με την ασθενή του AB₂, έδωσε την ένδειξη ότι το συνδετικό και των τεσσάρων έργων είναι ο κρόκος του αυγού.

ICONS SIGNED BY EMMANUEL LAMBARDOS IN THE BENAKI MUSEUM

A. The Benaki Museum Icon Collection includes five panels signed by the famous Cretan painter Emmanuel Lambardos: St Catherine dated 1627, inv. no. 2985 (Fig. 1), Bust of Christ, inv. no. 2988 (Fig. 2), the Virgin Hodegetria, inv. no. 2987 (Fig. 3), the Virgin of Tenderness (Glykophilousa), inv. no. 2984 (Fig. 4) and a second Virgin Hodegetria, inv. no. 2986 (Fig. 5). The signatures on the two last icons are undoubtedly forged. The signature on the Hodegetria no. 2986, is a 20th-century forgery, one of the many that appeared on icons sold in the market during the first half of the century. Besides, the characteristics of this painting differ from the original icons by Emmanuel Lambardos. On the other hand, the signature on the Virgin of the Tenderness was added in the late 18th century, when the icon was restored.

The main goal of our research was to determine whether the impressive icon of the Glykophilousa, which has been the subject of a long debate among scholars, is an original creation of E. Lambardos, and therefore the later inscription repeated the authentic signature of the artist. To this end, we examined the style and technique of the three panels with authentic signatures (inv. nos 2985, 2988, 2987) in comparison to the Glykophilousa. Furthermore, since we have the information that two painters, an uncle and a nephew, bearing the same name, Emmanuel Lambardos, were active almost simultaneously in Crete, during the first half of the 17th century, we tried to investigate if their work can be distinguished and identified. The problem is further complicated by the fact that they both seem to use the same type of signature, as a trademark of the workshop.

The similarities between the four paintings lead us to the conclusion that the Glykophilousa icon should be attributed to Emmanuel Lambardos. As far as the issue of the two homonymous painters and the distinction of their work are concerned, all we can say is that St Catherine and the Glykophilousa, as well as other signed icons in various collections are characterized by a superior artistic quality, and a more intimate relation to the paintings of the 15th and 16th centuries. These icons could be attributed to the elder Emmanuel Lam-

bardos. On the other hand, the Virgin Hodegetria and the Bust of Christ, although technically impeccable are less expressive and are either creations of the younger painter or the result of mass production in the workshop.

B. Technical analysis

The aim of this study was to investigate the technique and to identify the materials used in making the four icons; to detect particular characteristics of the artist's technique – as these are recorded in the three original icons – and to compare these to the corresponding features of the Glykophilousa.

Special photographic techniques were applied (ultraviolet fluorescence, black-and-white infrared and false-colour infrared photography), the icons were X-rayed and the paint surface was studied in detail under magnification. In order to define accurately the technique of the artist and identify the materials used, samples were taken from carefully chosen areas of the icons and cross-sections were prepared. The stratigraphy and the pigment mixtures were studied with the aid of a polarizing microscope. Electrone microprobe analysis was applied in order to identify the pigments and staining tests to determine the binding medium. Wood identification was based on comparison of thin sections.

The construction of the four icons presents many similarities as regards: the kind of wood used for the support (cypress), the thickness of the panels (aprox. 2 cm), the joins, the treatment of the back of the boards and the form of the battens. The carefully chosen wood (in second use in all cases) and the covering of the back side of the panel with a thin layer of ground probably contributed to a great extent to the almost perfect preservation of the supports. The use of fine cloth directly over the wooden panel has been certified in all cases except in the Hodegetria. In all four cases, the support is covered by a thin layer of ground, of even thickness, hard and compact, consisting of gesso and animal glue. The underdrawing is incised on the ground layer in detail. The high quality of the burnished gilding on the background is characteristic, despite the absence of an intermediate layer of bole. Regarding the painted surface, with minor exceptions, the four icons present great similarities when comparing areas

of common colour and technique. The flesh, the hair and certain garments are executed in the standard technique, according to which successive layers of gradually brighter colours are laid upon each other. Crimson and deep green garments are always covered by a coloured glaze which determines their final tone. Finally, the orange tunic and the furniture are highlighted with gold brushstrokes, which are applied directly over a flat underpaint.

What may be distinguished as a particular feature of the painter's technique is the use of extremely narrow brush-

strokes of thinned colour, which are laid in a dense parallel order, for the rendering the flesh and the shading of several garments. The same pigments – ochres, cinnabar, minium, red lake (insect dye on aluminum base), green earth, azurite, indigo, lead white and bone black – have been identified in all four icons. With these pigments, a large variety of colours is finally achieved. The pigments have been mixed (with rare exceptions) in a stereotype manner. The binding medium is a proteinaceous material, most probably egg yolk.