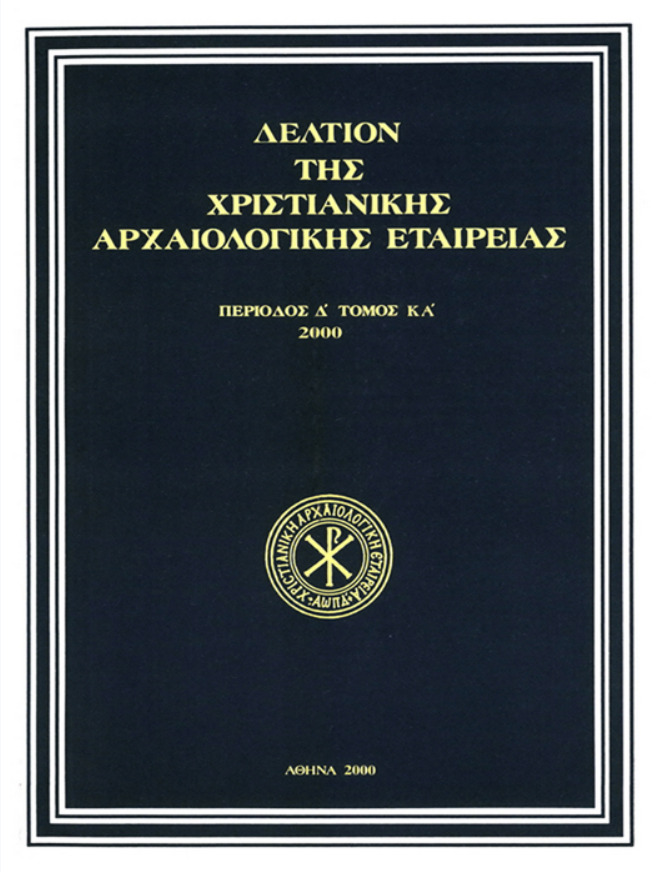
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 21 (2000)

Δελτίον ΧΑΕ 21 (2000), Περίοδος Δ'



Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας και δεομένων αγίων σε ιδιωτική συλλογή

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

doi: 10.12681/dchae.557

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ Μ. (2011). Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας και δεομένων αγίων σε ιδιωτική συλλογή. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *21*, 157–172. https://doi.org/10.12681/dchae.557

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας και δεομένων αγίων σε ιδιωτική συλλογή

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ' (2000)• Σελ. 157-172

ΑΘΗΝΑ 2000

www.deltionchae.org

Μαρία Καζανάκη-Λάππα

ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΚΑΙ ΔΕΟΜΕΝΩΝ ΑΓΙΩΝ ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ*

Η εικόνα με την παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας ολόσωμης και δύο δεόμενων αγίων, που θα μας απασχολήσει εδώ, βρίσκεται σήμερα σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας, προέρχεται όμως από τη Μονεμβασία, από όπου τη μετέφερε η κάτοχός της, και αποτελεί, όπως μας πληροφόρησε η ίδια, κειμήλιο της οικογένειάς της. Η κατάσταση διατήρησης της εικόνας πριν από τη συντήρησή της παρουσίαζε πολλά προβλήματα. Εκτός από την καταστροφή της ζωγραφικής επιφάνειας στην άνω αριστερή και στην κάτω δεξιά γωνία, το στρώμα της ζωγραφικής ήταν φουσκωμένο σε μια εκτεταμένη ζώνη στο μέσον και απολεπιζόταν (Εικ. 1). Η συντήρηση έγινε από τον κ. Ν. Κάιλα, το φθινόπωρο του 1997, και περιέλαβε τον καθαρισμό και τη στερέωση της ζωγραφικής, καθώς και την απομάκρυνση της επιζωγράφησης που διαπιστώθηκε ότι κάλυπτε τη μορφή του δεξιού αγίου[1], αποκαθιστώντας έτσι το έργο στην αρχική του μορφή (Εικ. 2). Η εικόνα, έργο κρητικού εργαστηρίου, όπως φανερώνουν τα τεχνοτροπικά της χαρακτηριστικά, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ως προς την εικονογραφία και την τέχνη αλλά και τις μεταβολές που υπέστη στην ιστορική της διαδρομή.

Για τη ζωγραφική έχει χρησιμοποιηθεί μονοκόμματη σανίδα σχεδόν τετράγωνη, διαστάσεων 59×60 εκ. και πάχους 3 εκ., με οριζόντια τα νερά του ξύλου, η οποία είναι κυρτωμένη ελαφρά κατά τη φορά των νερών και έχει στερεωθεί στο πίσω μέρος με δύο κάθετα τρέσσα. Η προετοιμασία έχει γίνει χωρίς ύφασμα, με λεπτό στρώμα γύψου.

Η παράσταση ακολουθεί το γνωστό συνθετικό σχήμα της Βρεφοκρατούσας, που πλαισιώνεται από δεόμενους αγίους. Στο μέσον η Παναγία, ολόσωμη και μετωπική, κρατεί μπροστά στο στήθος τον Χριστό, ο οποίος, καθισμένος μεγαλόπρεπα, ευλογεί με τα δύο χέρια τον άγιο Γεώργιο, αριστερά, και τον άγιο Ρόκκο, τον προστάτη άγιο των θυμάτων της πανώλης της λατινικής Εκκλησίας, δεξιά. Οι δύο άγιοι, που ταυτίζονται από τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά, απεικονίζονται σε στροφή τριών τετάρτων προς το μέρος της, προσκλίνοντες και δεόμενοι. Οι τρεις, σχεδόν ισοϋψείς, μορφές πατούν στο πράσινο έδαφος και προβάλλονται στο χρυσό βάθος της παράστασης. Διπλοί ομόκεντροι κύκλοι, που μόλις διακρίνονται σήμερα, δήλωναν τους φωτοστεφάνους, ενώ από τις επιγραφές με κόκκινο κιννάβαρι, που συνόδευαν αρχικά τα πρόσωπα, διατηρούνται μόνο οι βραχυγραφίες *ΘΥ, ΙΣ ΧΣ* από κάθε πλευρά της Παναγίας και *ΑΓΙΟΣ* πάνω από την παράσταση του αγίου Ρόκκου[2]. Στενή κόκκινη ταινία περιέβαλλε την παράσταση, από την οποία απομένουν κατά τόπους τμήματα.

Η Παναγία στέκεται επιβλητική κρατώντας με τα δυο της χέρια το παιδί στον άξονα του σώματός της. Με το δεξί της χέρι αγγίζει ελαφρά το δεξί του γόνατο και με το αριστερό τον αντίστοιχο μηρό του. Φορεί υπόλευκο φόρεμα με χρυσή ταινία στο λαιμό και στην άκρη των μανικιών, βυσσινί μαφόριο και υποδήματα κόκκινα. Το μαφόριο, λιτά διακοσμημένο, φέρει τα συνήθη αστεροειδή κοσμήματα στους ώμους και πάνω από το μέτωπο και έχει μικρό χρυσό κρόσσι στην παρυφή. Το βαρύ

---

* Η εργασία παρουσιάστηκε ως ανακοίνωση στο *Δέκατο Όγδοο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης της ΧΑΕ*, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1998, σ. 26-27.

1. Το θέμα της επιζωγράφησης της μορφής του δεξιού αγίου, που ταυτίζεται από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά με τον άγιο Ρόκκο, και της αδέξιας μεταμόρφωσής του σε άγιο Πέτρο θα μας απασχολήσει παρακάτω (βλ. σ. 170-171). Με την επέμβαση αυτή σχετίζεται και η αφιερωτική επιγραφή στο έδαφος της εικόνας, που αναφέρει το όνομα του μεταγενέστερου κατόχου της, ο οποίος και παρήγγειλε την επιζωγράφησή της.

2. Ελάχιστα δυσανάγνωστα υπολείμματα από τη επιγραφή με το όνομα του αγίου σώζονται στα δεξιά της κεφαλής του αγίου Ρόκκου.

Εικ. 1. Εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα ανάμεσα στον άγιο Γεώργιο και τον άγιο Πέτρο δεομένους. Πριν από τη συντήρηση. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

ύφασμά του δεν περιβάλλει το σώμα της Παναγίας αλλά, ακολουθώντας την κίνηση των χεριών της, που απομακρύνονται από τον κορμό για να στηρίξουν το παιδί, ανοίγει και πέφτει σε πλούσιες πτυχές, αφήνοντας να φαίνεται η σκουρότερη φόδρα του και δημιουργώντας μια ευρύτερη πτύχωση κάτω από τη μορφή του Χριστού. Το μικρό κεφάλι της Παναγίας στηρίζεται με χάρη στον ψηλό κωνικό λαιμό, και το αβρό πρόσωπό της περιβάλλεται από τον πλατύ ανοιχτόχρωμο κεφαλόδεσμο και τις πτυχές του μαφορίου που πέφτουν τακτικά, τονισμένες από τη διπλή χρυσή γραμμή της παρυφής, και αναδεικνύουν το τέλεια ωοειδές σχήμα του. Τα καθαρά γραμμένα χαρακτηριστικά, η μακριά λεπτή μύτη, το μικρό στόμα, το μικρό στρογγυλό πηγούνι, οι απαλές κα-

Εικ. 2. Η Παναγία Βρεφοκρατούσα ανάμεσα στον άγιο Γεώργιο και τον άγιο Ρόκκο δεομένους. Η εικόνα μετά τη συντήρηση. Β΄ μισό 16ου αιώνα.

μπύλες των φρυδιών, τα ήρεμα μάτια που κοιτάζουν προς το θεατή συνθέτουν ένα νεανικό πρόσωπο που αποπνέει ευγένεια και συγκρατημένη θλίψη (Εικ. 3).

Ο Χριστός εικονίζεται σε στάση καθημένου, με απλωμένα στο πλάι τα δύο χέρια σε ανοιχτή χειρονομία ευλογίας. Φορεί χρυσό ιμάτιο που ζώνεται στη μέση και πτυχώνεται στο αριστερό χέρι και γύρω από τους μηρούς. Με μαύρο χρώμα τονίζονται οι ακμές των πτυχών του υφάσματος που κοσμείται με άνθη σε ανοιχτό καφέ χρώμα που έχουν κόκκινους μίσχους. Στο πρόσωπο του παιδιού κυριαρχεί το υπερβολικά ψηλό μέτωπο και η αυστηρή έκφραση που δημιουργείται από το σφιχτά κλεισμένο στόμα και τις σκιές κάτω από τα μάτια (Εικ. 4). Ο προσωπογραφικός τύπος του Χριστού, με τα χα-

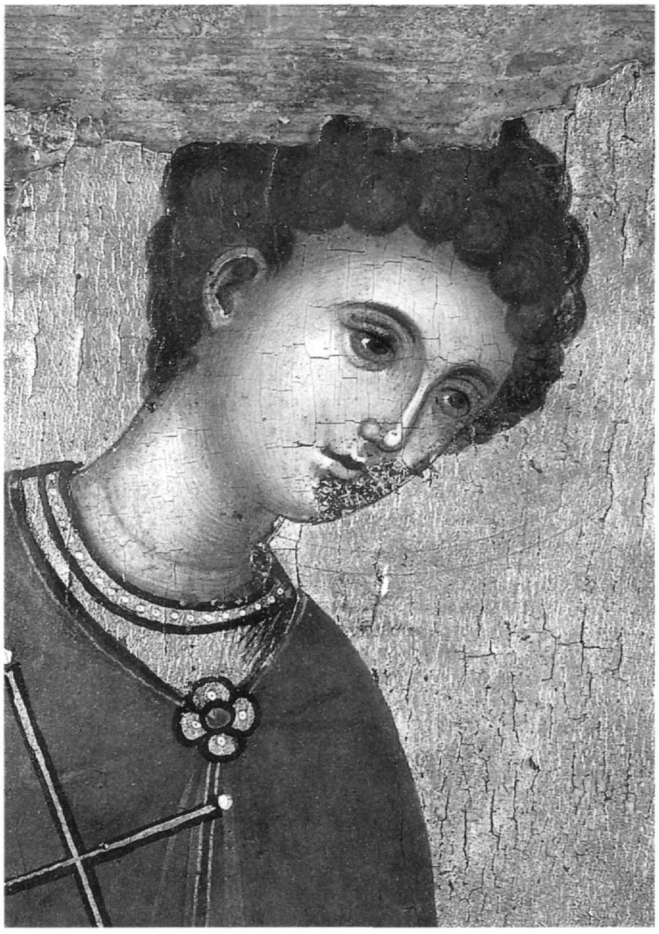
Εικ. 3. Η Παναγία. Λεπτομέρεια.

Εικ. 4. Ο Χριστός. Λεπτομέρεια.

ρακτηριστικά συγκεντρωμένα στο κάτω μέρος του προσώπου και τα σκούρα ίσια μαλλιά, διαφέρει από τον συνήθη με τα ξανθά πλούσια μαλλιά, δεν είναι όμως άγνωστος στις κρητικές εικόνες[3]. Μια λανθάνουσα κίνηση διαπερνά το σύμπλεγμα των δύο μορφών: η σχεδόν ανεπαίσθητη στροφή της κεφαλής της Παναγίας προς τα αριστερά και του Χριστού προς τα δεξιά σπάει την αυστηρή μετωπικότητα, ενώ η προβολή του δεξιού σκέλους της Παναγίας, που υπογραμμίζεται από τις πυκνές καμπύλες πτυχές του υφάσματος γύρω από το μηρό και το γόνατο, επιτείνει την αίσθηση της κίνησης.

Ο άγιος Γεώργιος στα δεξιά της Παναγίας παριστάνεται με ενδύματα μάρτυρα, υπόλευκο χιτώνα και μανδύα σε κόκκινο κιννάβαρι, να προσκλίνει την ωραία κεφαλή με τους πλούσιους καστανούς βοστρύχους (Εικ. 5). Με το αριστερό χέρι δέεται και στο δεξί κρατεί, μόλις ακουμπώντας τον με τις άκρες των δακτύλων, μεγάλο χρυσό σταυρό με πολύ λεπτές κεραίες κοσμημένες με ένα μικρό μαργαριτάρι στις τρεις άνω απολήξεις. Διακριτική πολυτέλεια χαρακτηρίζει τη διακόσμηση των ενδυμάτων του αγίου: χρυσή ταινία με μαργαριτάρια και πολύτιμες πέτρες κοσμεί το λαιμό, τα μανίκια και την παρυφή του χιτώνα, πολύτιμη πόρπη συγκρατεί το μανδύα στο στέρνο, χρυσά είναι και τα υποδήματα. Αν και η επιγραφή με το όνομά του δεν υπάρχει πια, ο *νέος, ἀγένειος, σγουροκέφαλος* άγιος μπορεί εύκολα να ταυτι-

3. Ανάλογο τύπο ακολουθεί ο Χριστός στην εικόνα της ολόσωμης Βρεφοκρατούσας στη μονή Σταυρονικήτα, βλ. Α. Καρακατσάνη, Οι εικόνες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα, στον τόμο *Μονή Σταυρονικήτα. Ιστορία, εικόνες, χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974, σ. 118, εικ. 42.



Εικ. 5 Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια.

στεί με τον άγιο Γεώργιο, αν παραβληθεί με παράσταση σε εικόνα της μονής του Σινά, των αρχών του 13ου αιώνα (Εικ. 6), στην οποία ο άγιος Γεώργιος, ταυτιζόμενος εδώ από επιγραφή, με όμοια ενδύματα και σε όμοια στάση, δέεται, μαζί με τον Πρόδρομο, προς την Παναγία που εικονίζεται επίσης στον ίδιο τύπο[4].

Οι μορφές της Παναγίας και του αγίου Γεωργίου με τα μικρά κεφάλια, τα ήρεμα πρόσωπα με τα λεπτογραμμένα χαρακτηριστικά, τους στενούς ώμους, την εκλεπτυσμένη χάρη και την ευγένεια στη στάση και στις κινήσεις, διαπνέονται από το ιδεώδες της ιδεαλιστικής ομορφιάς της ύστερης παλαιολόγειας ζωγραφικής, την οποία συνέχισαν οι κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αιώνα. Σε έργα αυτής της εποχής θα πρέπει να αναζητήσουμε το πρότυπο της εικόνας που μελετούμε, όπως π.χ. στην ωραία εικόνα του Αγγέλου στην Πάτμο με την Παναγία και την αγία Αικατερίνη, στην οποία βρίσκουμε τον ίδιο εικονογραφικό τύπο της Παναγίας[5]. Η σύγκριση με την κλειστή, αυστηρή, χωρίς σωματικότητα αλλά στέρεα δομημένη μορφή της Παναγίας του Αγγέλου φανερώνει ότι η εικόνα της αθηναϊκής συλλογής είναι έργο μεταγενέστερο, που αποδίδει με τρόπο περισσότερο φυσιοκρατικό αυτή την υπερβατική σκηνή. Την εντύπωση της φυσικότητας επιτείνει και το μαλακό, σχεδόν διάφανο πλάσιμο των προσώπων που γίνεται με πολύ φωτεινούς τόνους. Τα χαρακτηριστικά γράφονται με καθαρές γραμμές καστανού χρώματος πάνω στον ανοιχτό καστανό προπλασμό που ξανοίγει βαθμιαία με πολύ απαλές μεταβάσεις έως το λευκορόδινο και ζωντανεύει με λίγο κόκκινο στη μέση της παρειάς. Κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται επίσης στην άκρη της μύτης και στα βλέφαρα για να σκιάσει τα μάτια και να τους δώσει βάθος. Λεπτές λευκές μακριές γραμμές που ακολουθούν τους όγκους χρησιμοποιούνται για να φωτίσουν τα πρόσωπα, τους κομψούς λαιμούς και τα χωρίς αρθρώσεις χέρια. Αλλά και η πτυχολογία είναι ρέουσα και γίνεται είτε με τη χρήση πυκνότερου ή αραιότερου χρώματος είτε με τη χρήση άλλου χρώματος για την απόδοση των σκιασμένων μερών, όπως του ανοιχτού καστανού πάνω στο υπόλευκο φόρεμα της Παναγίας ή, στο χιτώνα του αγίου Γεωργίου, του μαύρου πάνω στο βυσσινί του μαφορίου.

Εικονογραφικά το συνθετικό σχήμα της Παναγίας πλαισιωμένης από δεόμενους αγίους, που ακολουθεί η εικόνα, ανακαλεί τη σύνθεση της Δέησης, στην οποία ο Χριστός πλαισιώνεται από τις δεόμενες μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου και είναι πιθανό ότι κατάγεται από αυτή[6]. Ως προς το συμβολικό περιεχόμενο της παράστασης είναι φανερό ότι τονίζεται σε αυτή ο ρόλος

4. Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινά*, Αθήνα 1956, 1959, Α΄, σ. 164-165, Β΄, εικ. 177.

5. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Αθήνα 1977, σ. 116-117, πίν. 49, 127. Βλ. επίσης τους καταλόγους των εκθέσεων *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1985, αριθ. 102, και *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Αθήνα 1986, αριθ. 54.

6. Για τη συσχέτιση των δύο εικονογραφικών σχημάτων βλ. S. der Nersessian, Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, *DOP* 14 (1960), σ. 74-75 και K. Weitzmann, *The Sinai Icons from the Sixth to the Tenth Century*, Princeton University 1976, σ. 86 (στο εξής: *Sinai Icons*). Για το θέμα της Δέησης, την ερμηνεία και τις συμβολικές του αναπαραστάσεις στη βυζαντινή τέχνη βλ. A. Cutler, Under the Sign of the Deésis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, *DOP* 41 (1987), σ. 145-154, ιδιαίτ. σ. 147, 151.

της Παναγίας ως μεσίτριας προς τον Χριστό, προς τον οποίο μεταφέρει, με την ιδιότητα της μητέρας, τα αιτήματα των πιστών που της διαβιβάζουν οι άγιοι[7].

Οι παλαιότερες γνωστές απεικονίσεις όρθιας Βρεφοκρατούσας, που δέχεται τις παρακλήσεις αγίων στραμμένων προς αυτή κατά τον τύπο της Δέησης, είναι δύο ελεφαντοστά εξαιρετικής τέχνης που χρονολογούνται στο β΄ μισό του 10ου αιώνα[8]. Τα επόμενα παραδείγματα τα βρίσκουμε στο Σινά, σε εικόνες του 13ου αιώνα, στις οποίες η Παναγία, πλαισιωμένη από δύο δεόμενους αγίους, εικονίζεται σε διάφορους εικονογραφικούς τύπους, ως Βλαχερνίτισσα, Οδηγήτρια ή ολόσωμη και μετωπική να κρατεί τον Χριστό μπροστά στο στήθος της[9].

Ο τύπος αυτός της όρθιας μετωπικής Παναγίας με τον Χριστό μπροστά στο στήθος, που βρίσκουμε στις εικόνες του Σινά και που χρησιμοποίησε και ο ζωγράφος της εικόνας μας, είναι από τους παλαιότερους τύπους της Βρεφοκρατούσας. Γνωστός από την παλαιοχριστιανική περίοδο, χαρακτηρίζεται από την αυστηρή μετωπικότητα των δύο μορφών και την τοποθέτηση του παιδιού κατά τον άξονα του σώματος της μητέρας, που το στηρίζει με τα δυο της χέρια[10]. Η Παναγία αυτού του τύπου προσδιορίζεται συνήθως στη βιβλιογραφία με το επίθετο *η Κυριώτισσα* και συνδέεται με θαυματουργή εικόνα στη μονή της Παναγίας στη συνοικία *ἐν τοῖς Κύρου* στην Κωνσταντινούπολη[11]. Στο Σινά, όπου ο τύπος απαντάται με ιδιαίτερη συχνότητα[12], μία από τις εικόνες φέρει την επιγραφή *ΜΡ ΘΥ Η ΤΗΣ ΒΑΤΟΥ*, επωνυμία που προέρχεται πιθανότατα από εικόνα που λατρευό-

Εικ. 6. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Εικόνα με την παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας ανάμεσα στον Πρόδρομο και το άγιο Γεώργιο δεομένους. 13ος αιώνας.

7. Ο ρόλος της Παναγίας ως μεσίτριας ανάμεσα στο ανθρώπινο γένος και τον Ενσαρκωμένο Λόγο τονίστηκε ιδιαίτερα από τους συγγραφείς του 8ου και του 9ου αιώνα, βλ. der Nersessian, ό.π.

8. Στο πρώτο, μια ανάγλυφη πλάκα στη Συλλογή του Dumbarton Oaks, εικονίζεται η Οδηγήτρια πλαισιωμένη από τον Πρόδρομο και έναν ιεράρχη, πιθανώς τον άγιο Βασίλειο (βλ. H. Peirce - R. Tyler, Three Byzantine Works of Art. An Ivory of the Xth Century, *DOP* 2 (1941), σ. 11-18 εικ. 1-22 και der Nersessian, ό.π.). Στο δεύτερο, ένα τρίπτυχο στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Μόσχας, εικονίζεται η Οδηγήτρια στο κεντρικό φύλλο, ο άγιος Νικόλαος και ο Χρυσόστομος στα πλάγια, μαζί με τις προτομές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ (βλ. A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Βερολίνο 1934, αριθ. 73 a-b, πίν. XXIX.

9. Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π., Α΄, σ. 138-139, 143-144, 163-164 και Β΄, εικ. 158, 164, 177.

10. Βλ. Α. Σταυροπούλου-Μακρή, Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο, *Δωδώνη* 4 (1975), σ. 379-392, πίν. 1-3, ιδιαίτ. σ. 384-390, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

11. Για τη μονή βλ. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin,* Première partie, III, Παρίσι 1969, σ. 193-195. Το επίθετο απαντάται μόνο σε μικρό αριθμό απεικονίσεων της Παναγίας αυτού του τύπου, σε μολυβδόβουλλο του 10ου-11ου αιώνα, σε μικρογραφία ψαλτηρίου του 11ου αιώνα και σε τοιχογραφία στο Καλεντερχανέ τζαμί στην Κωνσταντινούπολη, βλ. S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244),* (*MBM* 20), Μόναχο 1975, σ. 213-216. Τον εικονογραφικό τύπο της Κυριώτισσας έχει μελετήσει η Mirjana Tatić-Djurić, L'icone de Kyriotissa, *Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, II: Art et Archéologie*, Β, Αθήνα 1981, σ. 759-786, η οποία ερμηνεύει από θεολογική άποψη το επίθετο απορρίπτοντας τη σχέση του με τη μονή των Κύρου.

12. Στις εικόνες του Σινά η Παναγία εικονίζεται πλαισιωμένη από προφήτες, αγίους ή ιεράρχες, που σχετίζονται οι περισσότεροι με το θεοβάδιστο όρος και τη μονή και παριστάνονται άλλοτε μετωπικοί και άλλοτε δεόμενοι. Η παλαιότερη από τις εικόνες αυτές, με την Παναγία ανάμεσα στους μετωπικούς αγίους Ερμόλαο και Παντελεήμονα, έχει χρονολογηθεί στο α΄ μισό του 10ου αιώνα, βλ. Weitzmann, *Sinai Icons,* σ. 87-88, πίν. XXXIII και CIX. Οι άλλες χρονολογούνται στο 12ο-13ο αιώνα, βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π., Α΄, σ. 135-137, 143, 164-165, 179-180 και Β΄, εικ. 155, 163, 177, 197· Κ.

ταν ιδιαίτερα στο ομώνυμο παρεκκλήσιο της μονής[13]. Είναι φανερό ότι και στην περίπτωση της Παναγίας της Κυριώτισσας, όπως και στην περίπτωση της Παναγίας της Βάτου, τα επίθετα που συνοδεύουν την Παναγία σχετίζονται με τον τόπο λατρείας μιας συγκεκριμένης εικόνας, είναι δηλαδή τοπωνυμικά και δεν χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο. Άλλωστε, σε άλλες απεικονίσεις του ίδιου τύπου βρίσκουμε άλλα τοπωνυμικά επίθετα ή επίθετα που αναφέρονται σε ιδιότητες της Παναγίας και προέρχονται κυρίως από την υμνογραφία[14].

Η απεικόνιση της όρθιας μετωπικής Βρεφοκρατούσας, με μικρές διαφοροποιήσεις στον τρόπο που κρατεί το παιδί ή στη θέση των χεριών της, που αγγίζουν άλλοτε τους μηρούς και άλλοτε τους ώμους του[15], επέζησε έως τα μεταβυζαντινά χρόνια. Σε εικόνα του Μουσείου Μπενάκη που έχει χρονολογηθεί στις αρχές του 15ου αιώνα, η Παναγία εικονίζεται ανάμεσα στους μετωπικούς αγίους Γεώργιο και Νικόλαο[16]. Οι κρητικοί ζωγράφοι συνέχισαν να χρησιμοποιούν τον τύπο αυτό, όπως φαίνεται από μικρό αριθμό έργων που έχουν διασωθεί. Από τα πρωιμότερα είναι η εικόνα του Αγγέλου στην Πάτμο, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, που ακολουθεί τη σιναϊτική παράδοση και όπου απεικονίζεται πλάι στην Παναγία της Βάτου η αγία Αικατερίνη μετωπική, με σταυρό στο δεξί χέρι και το αριστερό μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω, στην καθιερωμένη χειρονομία των μαρτύρων[17]. Τον ίδιο τύπο της Παναγίας χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης στην απεικόνιση της Βρεφοκρατούσας στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα[18], ενώ το σχήμα της Δέησης ακολουθεί εικόνα του α' μισού του 16ου αιώνα στην ίδια μονή, με τη Βρεφοκρατούσα να πατεί σε υποπόδιο και στις πάνω γωνίες τον Συμεών και τον άγιο Νικόλαο ημίσωμους και προσκλίνοντες[19]. Λίγο μετά τα μέσα του 16ου αιώνα έχει χρονολογηθεί μεγάλη εικόνα της Παναγίας που συνοδεύεται από την επιγραφή *Ἡ Κυρία Ἡ Πορταΐτισσα Ἡ Φανερωμένη,* σήμερα στη μονή του Αγίου Νικολάου στο Μέτσοβο[20]. Στο 16ο αιώνα μπορεί επίσης να χρονολογηθεί εικόνα του Μουσείου Χανίων με την Παναγία πλαισιωμένη από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και την αγία Παρασκευή μετωπικούς[21] και στο 16ο ή το 17ο αιώνα εικόνα στην Πινακοθήκη του Βατικανού με την Παναγία και τους αγίους Νικόλαο και Αντώνιο μετωπικούς από κάθε πλευρά της[22].

Σε όλες αυτές τις απεικονίσεις η Παναγία παριστάνεται με το άνετο σκέλος σε μικρότερη ή μεγαλύτερη προβολή και με μικρές διαφοροποιήσεις στη θέση των χεριών που κρατούν το παιδί, ενώ ο Χριστός ευλογεί και κρατεί κλειστό ειλητό. Μόνο στην εικόνα που μελετούμε ο Χριστός ευλογεί με τα δύο χέρια τους παριστάμενους αγίους ακολουθώντας παλαιά βυζαντινή παράδοση, όπως τη γνωρίζουμε από την ωραία τοιχογραφία των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, του 12ου αιώνα, με την

Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20 (1966), σ. 65, εικ. 32· D. Mouriki, Four Thirteenth Century Sinai Icons by the Painter Peter, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200,* Βελιγράδι 1988, II, σ. 329-347. Μια ιδιαίτερη ομάδα ανάμεσα στις εικόνες αυτές αποτελούν δέκα μικρές εικόνες, στις οποίες ένας μόνον άγιος δέεται προς την Παναγία, βλ. K. Weitzmann, Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, *DOP* 28 (1974), σ. 53, εικ. 48, 49 (ανατυπωμένο στον τόμο *Studies in the Art at Sinai, Essays by Kurt Weitzmann,* II, Princeton University Press 1982) και Mouriki, ό.π., σ. 337-338. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι ο Weitzmann θεωρεί ότι και η παράσταση με τους μετωπικούς αγίους έχει το νόημα της δέησης προς την Παναγία και αποτελεί μια προγενέστερη μορφή του ίδιου συνθετικού σχήματος.

13. Η εικόνα χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα και φέρει την παράσταση της Παναγίας πλαισιωμένης από τέσσερις άγιους, μοναχούς και ηγουμένους της μονής. Η επωνυμία χρησιμοποιήθηκε στη βιβλιογραφία για να δηλώσει την Παναγία αυτού του τύπου στο Σινά. Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π., σ. 135-137, εικ. 155 και Mouriki, ό.π. (υποσημ. 12), σ. 331, 337-338.

14. Σταυροπούλου-Μακρή, ό.π., σ. 382-383 και Tatić-Djurić, ό.π., σ. 785-786.

15. Για τις διαφοροποιήσεις στη θέση των χεριών και στον τρόπο που η Παναγία κρατεί το παιδί βλ. Σταυροπούλου-Μακρή, ό.π., σ. 384-385, σημ. 5 και Mouriki, ό.π., σ. 337-338.

16. Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων,* Αθήνα 1936, σ. 79, πίν. 7α και εικ. 2. Στην περιγραφή της εικόνας ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας χαρακτηρίζεται ως «ὁ ἀρχαιότατος τύπος τῆς Κυριωτίσσης ἤ Νικοποιοῦ». Αρκετές φορές, όπως εδώ, γίνεται χρήση των δύο επιθέτων αδιακρίτως για το χαρακτηρισμό του τύπου, ενώ πρόκειται στην πραγματικότητα για δύο διαφορετικούς τύπους, που έχουν και διαφορετικό συμβολισμό, βλ. Σταυροπούλου-Μακρή, ό.π., σ. 384.

17. Βλ. υποσημ. 4.

18. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα,* Άγιον Όρος 1986, σ. 55, 75, εικ. 6.

19. Καρακατσάνη, ό.π. (υποσημ. 3).

20. Σταυροπούλου Μακρή, ό.π. Η εικόνα προέρχεται από την Κεφαλονιά, όπου μεταφέρθηκε πιθανώς μετά την πτώση του Χάνδακα.

21. Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του Νομού Χανίων,* Αθήνα 1975, σ. 93, εικ. 31.

22. N. Kondakov, *Εικονογραφία της Παναγίας,* II, Πετρούπολη 1915 (ρωσικά), σ. 147, εικ. 67.

Παναγία του ίδιου τύπου και τον Χριστό που ευλογεί με τα δυο του χέρια τους αφιερωτές από κάθε πλευρά του. Μια ακόμη εικονογραφική λεπτομέρεια της εικόνας, την πτύχωση του μαφορίου κάτω από τη μορφή του Χριστού, βρίσκουμε στην εικόνα του Αγγέλου και στην τοιχογραφία του Θεοφάνη. Συγκρίνοντας τις απεικονίσεις αυτές, που χρονολογούνται έως τα μέσα του 16ου αιώνα, με την Παναγία της εικόνας μας, διαπιστώνουμε μεγαλύτερη άνεση και ελευθερία στο στήσιμο αυτής της μνημειακής μορφής, φυσικότερη στάση, μαλακότερη πτυχολογία που ακολουθεί το σώμα, ανοιχτότερα χρώματα, στοιχεία που μπορούν να μας οδηγήσουν σε μια υστερότερη χρονολόγησή της, στο β' μισό του 16ου αιώνα.

Η απεικόνιση του αγίου Γεωργίου με ενδύματα μάρτυρα δεν είναι ιδιαίτερα συχνή. Αν και η ιδιότητα του μεσολαβητή είναι από τις πρώτες που αποδόθηκαν στον άγιο[23], η παράσταση που επικράτησε στην εικονογραφία είναι του στρατιωτικού αγίου με θώρακα, ασπίδα και μανδύα, όρθιου ή έφιππου, ή σπανιότερα του αυλικού αξιωματούχου[24]. Σε παραστάσεις δέησης προς την Παναγία ο άγιος εικονίζεται και με τους τρεις τρόπους. Σε τρίπτυχο από ελεφαντοστό, του τέλους του 10ου αιώνα, με την Οδηγήτρια στο κεντρικό φύλλο, ο άγιος εικονίζεται με ενδύματα αυλικού αξιωματούχου, ολόσωμος, με την κεφαλή στραμμένη προς την Παναγία και το δεξί χέρι σε κλειστή χειρονομία δέησης[25]. Ως αυλικός, επίσης, αξιωματούχος στέκεται μετωπικός στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, των αρχών του 15ου αιώνα[26]. Με στρατιωτικά ενδύματα, ξίφος και δόρυ δέεται μαζί με τον άγιο Νικόλαο σε μεγάλη εικόνα με την Παναγία ένθρονη και αφιερωτές, του 16ου αιώνα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Λευκωσίας[27]. Τέλος, με ενδύματα μάρτυρα παριστάνεται στην εικόνα του Σινά και στην εικόνα μας[28]. Τα τελευταία εκφράζουν ίσως μια πνευματικότερη αντίληψη γι' αυτή τη σκηνή που διαδραματίζεται σε έναν υπερκόσμιο χώρο, καθώς ο άγιος απεικονίζεται όχι με τα γνωρίσματα της γήινης παρουσίας του αλλά με τη βασική ιδιότητα του μάρτυρα, η οποία του επιτρέπει να μεταφέρει τις παρακλήσεις των πιστών προς τον Θεό.

Πλάι στις μορφές της Βρεφοκρατούσας και του αγίου Γεωργίου που επαναλαμβάνουν καθιερωμένα βυζαντινά πρότυπα, απεικονίζεται ο άγιος Ρόκκος σε τύπο της δυτικής εικονογραφίας, νέος, με αραιό ξανθό γένι και ενδύματα προσκυνητή, να ανασηκώνει το χιτώνα του για να δείξει στο μηρό την πληγή της πανώλης (Εικ. 2). Ο άγιος Ρόκκος είναι άγιος της δυτικής εκκλησίας που έζησε το 14ο αιώνα και τιμήθηκε ιδιαίτερα ως προστάτης των θυμάτων της πανώλης[29]. Σύμφωνα με τα στοιχεία που εξάγονται από τις αφηγήσεις των βιογράφων του[30], ο άγιος γεννήθηκε στο Montpellier από οικογένεια εύπορη, γύρω στο 1350. Μετά το θάνατο των γονιών του μοίρασε τα υπάρχοντά του στους φτωχούς και στα νοσοκομεία της πόλης και ξεκίνησε για προσκύνημα στη Ρώμη, όπου παρέμεινε από το 1367 έως το 1371. Στην Ιταλία έζησε το βίο του προσκυνητή και συμπαραστάθηκε στα θύματα της πανώλης που μάστιζε αυτή την εποχή τους πληθυσμούς. Στην Piacenza προσβλήθηκε και ο ίδιος από τη νόσο και θεραπεύθηκε με θαυματουργό τρόπο. Στο ταξίδι της επιστροφής στην πατρίδα

23. D. Howell, St. George as Intercessor, *Byzantion* 39 (1969), σ. 121-136.

24. Για τους τρόπους απεικόνισης των στρατιωτικών αγίων βλ. *RbK*, Stuttgart 1971, στ. 1049-1052. Για τις παλαιότερες απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου βλ. Chr. Walter, The Origins of the Cult of Saint George, *REB* 53 (1995), σ. 317-320.

25. Πάνω από τη μορφή του αγίου ο αρχάγγελος Γαβριήλ σε προτομή. Στο αριστερό φύλλο ο άγιος Θεόδωρος, σε ανάλογη στάση, κρατεί σταυρό στο δεξί χέρι και έχει καλυμμένο το αριστερό, και πάνω ο αρχάγγελος Μιχαήλ σε προτομή, βλ. Goldschmidt-Weitzmann, ό.π. (υποσημ. 8), II, αριθ. 138, πίν. L. Σε ένα άλλο τρίπτυχο, της ίδιας εποχής, ο απεικονιζόμενος στο αριστερό φύλλο ως αυλικός αξιωματούχος, νέος, αγένειος άγιος έχει ταυτιστεί με τον άγιο Γεώργιο, βλ. τελευταία στον κατάλογο της έκθεσης *Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261,* The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1997, αριθ. 84, σ. 137, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

26. Βλ. παραπάνω σ. 163 και υποσημ. 16.

27. A. Papageorgiou, *Ikonen aus Zypren*, Μόναχο-Γενεύη-Παρίσι 1969, αριθ. 74.

28. Ο άγιος εικονίζεται επίσης δεόμενος σε δύο μικρές αδημοσίευτες εικόνες του Σινά, των αρχών του 13ου αιώνα, που ανήκουν στην ομάδα στην οποία ένας άγιος δέεται προς την Παναγία της Βάτου, αγνοώ όμως πώς παριστάνεται, βλ. Weitzmann, Loca Sancta, ό.π. (υποσημ. 12), σ. 53.

29. Για το βίο, τη διάδοση της λατρείας και την εικονογραφία του αγίου βλ. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, III: Iconographie des Saints*, II, Παρίσι 1958, σ. 1155-1161, και *LchrI* (επιμ. W. Braunfels), Ρώμη-Freiburg-Βασιλεία-Βιέννη 1976, VIII, στ. 275-278.

30. Οι βιογραφίες του αγίου είναι του τέλους του 15ου αιώνα και περιέχουν αρκετά αντιφατικά στοιχεία, βλ. συστηματική εξέτασή τους και τα σχετικά συμπεράσματα: A. Fliche, Le problème de S. Roch, *Mélanges Paul Peeters, AnBoll* LXVIII (1950), II, σ. 343-361.

του συνελήφθη ως κατάσκοπος στη Λομβαρδία και φυλακίστηκε το 1374. Πέθανε στη φυλακή γύρω στο 1379 και τάφηκε στο Castello di Ughiera.

Η λατρεία του αγίου στην αρχή δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση. Ωστόσο, από το β' μισό του 15ου αιώνα ιδρύθηκαν στη Γαλλία και την Ιταλία πολλές αδελφότητες αφιερωμένες στον άγιο Ρόκκο. Στη διάδοση της λατρείας του συνετέλεσε ιδιαίτερα η μεταφορά του λειψάνου του στη Βενετία από βενετούς εμπόρους το 1485. Η Βενετία, ιδιαίτερα εκτεθειμένη στους κινδύνους της πανώλης λόγω των σχέσεών της με την Ανατολή, όπου η ασθένεια ήταν ενδημική, τίμησε τον άγιο με την ανέγερση της εκκλησίας του (1489-1508) και του κτιρίου που στέγασε την Αδελφότητα του Αγίου Ρόκκου, τη Scuola Grande di San Rocco (1517-1535), κτίριο μνημειακό που κοσμήθηκε αργότερα (1564-1587) με τους περίφημους πίνακες του Tintoretto[31].

Η εικονογραφία του αγίου διαμορφώνεται επίσης στο β' μισό του 15ου αιώνα και ακολουθεί την αφήγηση του βίου του. Στις παλαιότερες απεικονίσεις ο άγιος παριστάνεται με τα ενδύματα, τη ράβδο και το πλατύγυρο καπέλο του προσκυνητή, να δείχνει την πληγή του, δεόμενος, μόνος ή με άλλους αγίους. Συχνά απεικονίζεται μαζί με τον άγιο Σεβαστιανό, προστάτη επίσης των πανωλόβλητων. Στα τέλη του 15ου και στο 16ο αιώνα η εικονογραφία του πλουτίζεται με σκηνές συμβολικού περιεχομένου και με σκηνές από το βίο του, τη διανομή ελεημοσύνης στους φτωχούς, τη θεραπεία των πανωλόβλητων, τη θαυματουργή του ίαση από τον άγγελο, τη διατροφή του από το σκύλο[32].

Η απεικόνιση του αγίου στην εικόνα της αθηναϊκής συλλογής συνδέεται βέβαια με τη διάδοση της λατρείας του στην Κρήτη. Δεν ξέρουμε πότε η λατρεία του μεταφέρθηκε στο νησί, είναι όμως βέβαιο ότι ήταν διαδεδομένη στα τέλη του 16ου και στο 17ο αιώνα, όταν δύο λατινικές εκκλησίες, στις δύο μεγαλύτερες πόλεις του νησιού, αφιερώθηκαν στον άγιο Ρόκκο. Το 1595, μετά το τέλος της φοβερής επιδημίας που έπληξε το 1592-1595 τον Χάνδακα και τα γύρω χωριά, ένας περίκεντρος ναός οκταγωνικής κάτοψης με τρούλο κτίσθηκε στον κεντρικό δρόμο της πόλης που οδηγούσε από το λιμάνι στην πλατεία του Αγίου Μάρκου[33]. Ο ναός είναι γνωστός από το σχέδιο του Χάνδακα του Μανέα Κλόντζα[34] και από το χάρτη του Werdmüller (1666-1668)[35]. Στα Χανιά διατηρείται ο ναός που αφιερώθηκε στον άγιο, μια κομψή αναγεννησιακή μονόκλιτη βασιλική, με επιγραφή που αναφέρει το όνομα του αγίου και τη χρονολογία 1630[36].

Αρχειακές μαρτυρίες επιβεβαιώνουν τη διάδοση της λατρείας του αγίου αυτή την εποχή. Στην έκθεση του λατίνου αρχιεπισκόπου Luca Stella για τις λατινικές εκκλησίες της Κρήτης, το 1625, αναφέρεται αλτάριο αφιερωμένο από κοινού στον άγιο Ρόκκο και στο Nome di Dio, στην εκκλησία του Αγίου Πέτρου των Δομηνικανών στον Χάνδακα[37], ενώ στην έκθεση του επισκόπου Χανίων Γεωργίου Perpignano, του 1620, σημειώνεται ότι στην εκκλησία του Αγίου Ρόκκου στα Χανιά υπήρχε πάλα αλταρίου «fatta alla greca», στην οποία απεικονίζονταν ο Χριστός, ο άγιος Ρόκκος, ο άγιος Μάρκος, ο άγιος Σεβαστιανός και ο άγιος Νικόλαος di Tolentino, οι

---

31. R. Pallucchini, *Tintoretto a San Rocco,* Βενετία 1937 και U. Nebbia, *Tintoretto. La scuola di San Rocco,* Bergamo 1944.

32. Για την εικονογραφία του αγίου βλ. επίσης G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting,* Φλωρεντία 1952, στ. 893-896· ο ίδιος, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting,* Φλωρεντία 1965, στ. 969-972· B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, Λονδίνο 1968, II, πίν. 654, 680 και III, αριθ. 941, 942, 999, 1056, 1254, 1258, 1288, 1367, 1480, 1500, 1506, 1552, 1602, 1746, 1824.

33. G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, II, Βενετία 1908, σ. 158-159. Λεπτομερής περιγραφή της επιδημίας της πανώλης των ετών 1592-1595 έχει διασωθεί στην αναφορά του Filippo Pasqualigo, Capitano di Candia et Proveditor della Canea, προς τη βενετική Γερουσία, βλ. Στ. Σπανάκης, *Μνημεία κρητικής ιστορίας, III: Filippo Pasqualigo, Relazione 1594, letta nell'Eccellentissimo Senato,* Ηράκλειο 1953, σ. 64-114. Για την εκκλησία του αγίου Ρόκκου και την ακριβή τοπογραφική της θέση βλ. ό.π., σ. 91, σημ. 1.

34. Βλ. Ι. Στεριώτου, Ο Χάνδακας πριν από τη μεγάλη πολιορκία σε σχέδιο του Μανέα Κλόντζα, *Θησαυρίσματα* 26 (1996), σ. 225-240, ιδιαίτ. σ. 239. Ως χρονολογία κατασκευής του ναού έχει γίνει αποδεκτό το έτος 1595 (βλ. και Στ. Ξανθουδίδης, *Χάνδαξ-Ἡράκλειον, Ἱστορικά σημειώματα* (επιμέλεια και συμπληρωματικές σημειώσεις Στ. Αλεξίου), Ηράκλειο 1964, σ. 113, σημ. 29). Ωστόσο, στο σχέδιο του Κλόντζα, που χρονολογείται μετά το 1628, η εκκλησία αναφέρεται στο υπόμνημα ως υπό κατασκευή (principiata) και απεικονίζεται προοπτικά χωρίς κάλυψη. Όπως παρατηρεί η μελετήτρια του σχεδίου, το θέμα χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση.

35. Βλ. Gerola, ό.π., I, 1I, Βενετία 1905, πίν. LVIA.

36. Βλ. Ι. Δημακόπουλος, Η εκκλησία του Αγίου Ρόκκου στα Χανιά, *Εκκλησίες Α'*, 1979, σ. 257-267, εικ. 1-13. Η εκκλησία, όπως συμπεραίνει ο Ι. Δημακόπουλος, πρέπει να σχεδιάστηκε από καλό γνώστη της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής, πιθανότατα Ιταλό, και κατατάσσεται ανάμεσα «στα ωραιότερα κτήρια που μας άφησε η ιστορική και πολιτιστική σύνδεση με την προηγμένη Δύση».

37. Βλ. Ν. Παναγιωτάκης, *Ἡ κρητική περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου*, Αθήνα 1987, σ. 105.

τρεις δηλαδή προστάτες κατά της πανώλης, μαζί με τον προστάτη άγιο της Βενετίας[38]. Μια ακόμη μαρτυρία για την ιδιωτική λατρεία του αγίου περιέχεται σε εκτίμηση κινητών, ανάμεσα στα οποία καταγράφεται μια μικρή παλαιά εικόνα με τον άγιο Σεβαστιανό και τον άγιο Ρόκκο[39].

Ωστόσο, η απεικόνιση του αγίου σε τρίπτυχο ιταλοκρητικής τέχνης, που χρονολογείται στα τέλη του 15ου αιώνα, δείχνει ότι η εισαγωγή της λατρείας του αγίου στην Κρήτη θα πρέπει να τοποθετηθεί πολύ ενωρίτερα. Το ιδιαίτερα ενδιαφέρον αυτό τρίπτυχο έχει στο κεντρικό φύλλο την παράσταση της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας και στα πλάγια φύλλα παραστάσεις αγίων[40]. Στην εσωτερική όψη εικονίζονται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στο αριστερό φύλλο και η αγία Ιουλίττα με τον άγιο Κήρυκο στό δεξί και στην εξωτερική, αντίστοιχα, ο άγιος Ρόκκος και ο άγιος Ονούφριος με την αγία Θεοδώρα. Οι εικονογραφικοί τύποι εμπνέονται από την ιταλική τέχνη. Όλοι οι άγιοι παριστάνονται ολόσωμοι, σε ελαφρά στροφή ή μετωπικοί, σε τοπία με ατμοσφαιρική προοπτική. Ο άγιος Ρόκκος εικονίζεται με ενδύματα προσκυνητή να δείχνει την πληγή ψηλά στον αριστερό μηρό του (Εικ. 8). Με το αριστερό χέρι στηρίζεται στο ραβδί του, ενώ το καπέλο του κρέμεται στην πλάτη. Χαμηλοί πράσινοι λόφοι, δένδρα, κάστρα, μια λίμνη, μακρινά βουνά συνθέτουν το βάθος της παράστασης και σε πρώτο επίπεδο χαμηλή βλάστηση και κορμός κομμένου δένδρου. Θα πρέπει βέβαια να υποθέσουμε ότι το τρίπτυχο αποτέλεσε παραγγελία ενός καθολικού πελάτη και ότι προοριζόταν για ιδιωτική λατρεία. Η απεικόνιση του αγίου Ρόκκου στο τρίπτυχο αυτό, που έγινε στην Κρήτη στα τέλη του 15ου αιώνα, φανερώνει ότι η διάδοση της λατρείας του αγίου σε περιβάλλον καθολικών του νησιού δεν βράδυνε σε σχέση με τη Βενετία και ότι νωρίς μεταφέρθηκαν απεικονίσεις του, αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ότι οι παλαιότερες παραστάσεις του αγίου στη δυτική τέχνη χρονολογούνται στο β' μισό του 15ου αιώνα.

Ένδειξη της διάδοσης της λατρείας του αγίου είναι οι πολυάριθμες απεικονίσεις του πλάι στη Βρεφοκρατούσα Παναγία του τύπου της Οδηγήτριας, της Madre della Consolazione ή της Γαλακτοτροφούσας, σε ιταλοκρητικές εικόνες που έχουν χρονολογηθεί στα τέλη του 16ου και κυρίως στο 17ο και το 18ο αιώνα, έργα μέτριας τέχνης, με έντονα τονισμένο το δυτικό χαρακτήρα[41]. Η λατρεία του αγίου απλώθηκε σε πολλές περιοχές του ελληνικού χώρου. Εκκλησίες του μαρτυρούνται στην Κέρκυρα, τη Χίο και την Κορώνη[42]. Ο άγιος λατρευόταν επίσης στη Σύρο[43] αλλά και στα Κύθηρα, όπου βρίσκεται μεγάλη εικόνα με την παράσταση του αγίου Θεοδώρου Κυθήρων, προστάτη του νησιού, και του αγίου Ρόκκου, και με απεικόνιση του κάστρου της Χώρας των

38. Ό.π., σ. 18, σημ. 1: «una palla di Nostro Signore, San Rocco, San Marco, San Bastiano et San Nicolo di Tolentino, fatta alla greca». Ο άγιος Νικόλαος di Tolentino ανήκει επίσης, όπως και ο άγιος Σεβαστιανός και ο άγιος Ρόκκος, στους αγίους προστάτες κατά της πανώλης της λατινικής Εκκλησίας. Για τους αγίους βλ. L. Réau, ό.π. (υποσημ. 29), III, σ. 989-990 και 1193-1199. Η εκκλησία του αγίου Ρόκκου στα Χανιά φέρει επιγραφή με τη χρονολογία 1630, όπως είδαμε, ενώ αναφέρεται ήδη στην έκθεση του επισκόπου το 1620. Σημειώνεται ότι το 1630 υπήρχε επιδημία πανώλης στο νησί (βλ. Θ. Δετοράκης, Ἡ πανώλης ἐν Κρήτῃ. Συμβολή εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν ἐπιδημιῶν τῆς νήσου, *ΕΕΦΣΠΑ* ΚΑ' (1970-1971), σ. 130), γεγονός που μπορεί ίσως να συνδυαστεί με πιθανή αποπεράτωση της εκκλησίας και χάραξη της επιγραφής.

39. Βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 46 και σημ. 46. Η εκτίμηση γίνεται στις 5 Μαρτίου 1642, η εικόνα όμως χαρακτηρίζεται ως picola, vechia και εκτιμάται για τρεις λίρες.

40. Το τρίπτυχο που ανήκε σε ιδιώτη δημοσιεύθηκε στον κατάλογο *Ikonen, Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland,* Graz 1993, αριθ. 61, σ. 247-248, με μικρή ασπρόμαυρη φωτογραφία της εσωτερικής του όψης. Το Δεκέμβριο του 1993 παρουσιάστηκε σε δημοπρασία του οίκου Sotheby's, βλ. *Sotheby's Icons, Russian Pictures and Works of Art*, Λονδίνο, 15 Δεκεμβρίου 1993, αριθ. 139, σ. 17, όπου και έγχρωμη απεικόνισή του. Μεταγενέστερες ελληνικές επιγραφές ταυτίζουν λανθασμένα κάποιους από τους απεικονιζόμενους αγίους, όπως την αγία Ιουλίττα που επιγράφεται *Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΒΟΙ* και τον άγιο Ρόκκο που συνοδεύεται από την επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ*.

41. Βλ. P. Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Μπολώνια 1982, αριθ. 60, 65, 66, 67, 99, 107, 110, 111. Οι εικόνες είχαν παρουσιαστεί σε έκθεση στη Ραβέννα το 1979, βλ. τον κατάλογο *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna* (επιμ. G. Pavan), Ραβέννα 1979, με τους ίδιους αριθμούς, καθώς και δύο ακόμη εικόνες (αριθ. 59 και 60). Βλ. επίσης Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες Συλλογής Γ. Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980, σ. 252, αριθ. 198. Για άλλες ιταλοκρητικές εικόνες στον ελληνικό χώρο βλ. Ε. Τσοφοπούλου-Γκίνη, Σχόλια σε εικόνα από ναό του Κάστρου της Χώρας Κυθήρων, *ΑΔ* 44-46 (1989-1991), Μελέτες, σ. 181-182.

42. Για την εκκλησία του αγίου Ρόκκου στην Κέρκυρα βλ. Σπ. Καρύδης, Λατινικές Αδελφότητες λαϊκών στην Κέρκυρα στα χρόνια της Ενετοκρατίας (1386-1797), *Εκκλησιαστικός Φάρος* 68 (1990-1991), σ. 250-251. Για τις εκκλησίες στη Χίο και την Κορώνη βλ. Δημακόπουλος, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 266, σημ. 31.

43. Βλ. Α. Δρακάκης, *Ἡ Σύρος ἐπί Τουρκοκρατίας*, Α', Ερμούπολη 1948, σ. 46.

Εικ. 8. Ο άγιος Ρόκκος. Αριστερό φύλλο τριπτύχου ιταλοκρητικής τέχνης, εξωτερική όψη. Τέλη 15ου αιώνα. Βιέννη, ιδιωτική συλλογή.

Κυθήρων στο χρυσό βάθος, ανάμεσα στις δύο μορφές[44]. Η απεικόνιση του αγίου Ρόκκου στην εικόνα που μελετούμε ακολούθησε ένα δυτικό πίνακα, στον οποίο ο άγιος παριστανόταν με τα βασικά γνωρίσματα του τύπου του. Ο υψηλόσωμος νεαρός άγιος είναι ντυμένος με ενδύματα προσκυνητή, κοντό ρόδινο χιτώνα, κοντό μαύρο μανδύα και καφέ πελερίνα, πάνω στην οποία απεικονίζονται δύο κλειδιά τοποθετημένα σταυρωτά, σημείο του προσκυνήματός του στην αιώνια πόλη, τη Ρώμη, και ένα κοχύλι, σημείο του προσκυνήματός του στον άγιο Ιάκωβο της Κομποστέλλα[45]. Την αμφίεσή του συμπληρώνουν ψηλές μαλακές μαύρες μπότες και εφαρμοστή περισκελίδα, που αφήνει ακάλυπτο τον αριστερό μηρό για να αποκαλυφθεί από τον ανασηκωμένο χιτώνα το οίδημα και η πληγή της πανώλης, από την οποία τρέχει αίμα. Με το αριστερό του χέρι κρατά το ραβδί του προσκυνητή, από το οποίο κρέμεται το καπέλο του και μικρή λευκή σημαία, ενώ φέρει το δεξί μπροστά στο στήθος σε μια κλειστή χειρονομία δέησης προς την Παναγία. Στο λεπτοκαμωμένο πρόσωπό του φύονται αραιά ξανθά γένεια και η καστανή μακριά κόμη του πέφτει σε βοστρύχους στους ώμους (Εικ. 9). Τα ασύμμετρα μάτια, με το έντονα προσηλωμένο βλέμμα προς την Παναγία, το μισάνοιχτο στόμα, η ασυνήθιστη κόμμωση, προσδίδουν ένα ρεαλιστικό τόνο στην απεικόνιση του αγίου και πρέπει να προέρχονται από το πρότυπο που αντέγραψε ο ζωγράφος, αναμφίβολα κάποιο δυτικό πίνακα. Σε πίνακα του Girolamo dai Libri (1474-1555), στον Άγιο Θωμά της Βερόνας, με τον άγιο Ρόκκο ανάμεσα στον άγιο Σεβαστιανό και τον Ιώβ, ο άγιος εικονίζεται με μισάνοιχτο στόμα, κοντό ξανθό γένι και πλούσια καστανή κόμη να υψώνει το βλέμμα προς τον ουρανό (Εικ. 10)[46]. Ίσως ένας πίνακας με ανάλογη απεικόνιση του αγίου, σε καθολική εκκλησία του Χάνδακα, να αποτέλεσε το πρότυπο του ζωγράφου.

44. Τσοφοπούλου-Γκίνη, ό.π., σ. 179-189, πίν. 71-76. Η εικόνα χρονολογείται στο α' μισό του 18ου αιώνα. Είναι ενδιαφέρον ότι, όπως σημειώνεται στη μελέτη, στα νεότερα χρόνια οι κάτοικοι της Χώρας των Κυθήρων λατρεύουν την εικόνα ως εικόνα των αγίων Θεοδώρων, μη αναγνωρίζοντας προφανώς το δυτικό άγιο. Σε πρόσφατη εργασία της η Μ. Πατραμάνη συνδέει το έργο με πληροφορία εγγράφου του 1691 που αναφέρεται στην πρόθεση των κατοίκων να κατασκευάσουν ομοιώματα των προστατών του νησιού αγίων Θεοδώρου και Ρόκκου, που έσωσαν το νησί από το λοιμό του 1690, βλ. Μαρία Πατραμάνη, Λιμοί και λοιμοί στα Κύθηρα. Η στάση των βενετικών αρχών και του πληθυσμού (16ος-18ος αι.), στον τόμο *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, σ. 591-598.

45. Βλ. Réau, ό.π., σ. 1158. Τα σύμβολα των προσκυνημάτων απαντώνται σε πολλές απεικονίσεις του αγίου. Ενδεικτικά μόνο αναφέρω τον πίνακα του Palmezzano (1459-1543) με την ένθρονη Παναγία και τους αγίους Σεβαστιανό και Ρόκκο και τον πίνακα του Bergognone με τον άγιο ολόσωμο να δείχνει με το δεξί του χέρι προς την Παναγία που εικονίζεται στον ουρανό με τον Χριστό και τον Πρόδρομο, βρέφη στην αγκαλιά της, βλ. Berenson, ό.π. (υποσημ. 32), III, αριθ. 999 και 1480.

46. Για το έργο βλ. R. Wittkower, The Painters of Verona: 1480-1530, *JbKw*, 1924-1925 και 1927· αναδημοσιεύεται στη συλλογή μελετών του συγγραφέα *Idea and Image, Studies in the Italian Renaissance*, X, σ. 221, εικ. 263-264.

Όπως έγινε φανερό από τα παραπάνω, η εικόνα είναι έργο ενός ικανού ζωγράφου που αποτυπώνει με λιτότητα στα εκφραστικά του μέσα τις τρεις μορφές σε μια συμμετρική σύνθεση μνημειακού χαρακτήρα, τονίζοντας την ευγένεια και τη χάρη των προσώπων και εναρμονίζοντας τους τόνους των χρωμάτων. Στη συνηθισμένη χρωματική κλίμακα με το κόκκινο κιννάβαρι (στο μανδύα του αγίου Γεωργίου και στα υποδήματα της Παναγίας), το λερωμένο λευκό (στο φόρεμα της Παναγίας, στο χιτώνα του αγίου Γεωργίου, στην περισκελίδα του αγίου Ρόκκου), το βυσσινί (στο μαφόριο της Παναγίας), το μελιτζανί (στη φόδρα του μαφορίου και στο καπέλο του αγίου Ρόκκου) προσθέτει το τρυφερό ροζ, το καθαρό λευκό (στον κοντό χιτώνα του αγίου Ρόκκου), το μαύρο (στο μανδύα και τις μπότες του) και το καφέ (στην πελερίνα του αγίου), ξεχωρίζοντας και χρωματικά το δυτικό άγιο.

Απεικονίζοντας τις δύο μορφές κατά τη βυζαντινή παράδοση και την τρίτη σύμφωνα με τη δυτική εικονογραφία, ο ζωγράφος ακολούθησε έναν από τους τρόπους που χρησιμοποίησαν οι κρητικοί ζωγράφοι στην υιοθέτηση δυτικών προτύπων στα έργα τους, την παράθεση δηλαδή αμιγών τύπων από τις δύο παραδόσεις σε παραστάσεις στις οποίες τελικά επικρατεί η βυζαντινή τεχνοτροπία[47]. Ανάλογης τεχνοτροπίας θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν η πάλα αλταρίου στο ναό του αγίου Ρόκκου στα Χανιά με τους αγίους προστάτες κατά της πανώλης, που περιγράφεται ως «fatta alla greca»[48]. Ο Χριστός και ο άγιος Μάρκος θα απεικονίζονταν σε τύπους της βυζαντινής παράδοσης, ενώ οι τρεις άλλοι άγιοι σε τύπους της δυτικής εικονογραφίας, αποδιδόμενους κατά τη βυζαντινή τεχνοτροπία.

Πώς συνδέεται όμως η παρουσία των δύο αγίων στην εικόνα και ποιο ήταν το νόημα της παράστασης και η συμβολική λειτουργία της; Όπως έχει παρατηρηθεί, σε ανάλογες παραστάσεις δέησης προς την Παναγία ο ένας από τους απεικονιζόμενους αγίους είναι συνήθως ο ομώνυμος του αφιερωτή άγιος, ενώ η παρουσία του δεύτερου αγίου έχει ένα ευρύτερο θεολογικό νόημα[49].

Εικ. 9. Ο άγιος Ρόκκος. Λεπτομέρεια της Εικ. 2.

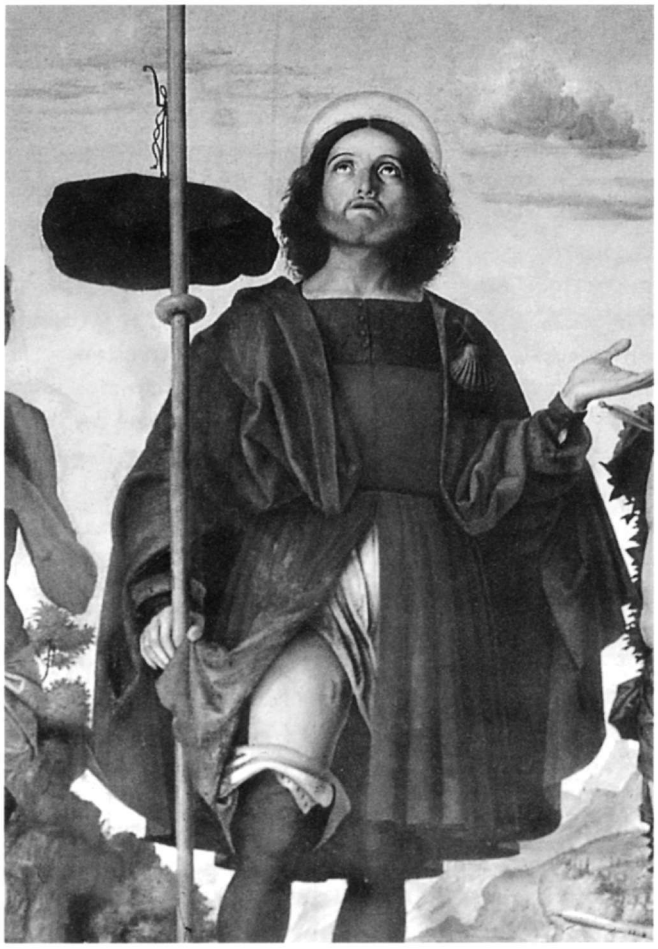
Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο άγιος Γεώργιος απεικονίζεται εδώ ως ο ομώνυμος άγιος του αφιερωτή της εικόνας και ότι η απεικόνιση του αγίου Ρόκκου, δεδομένης της ιδιότητας του αγίου, αποτελεί αναφορά στη διάσωσή του από την πανώλη. Είναι δηλαδή πιθανό να πρόκειται για το αφιέρωμα ενός ανθρώπου, ο οποίος γιατρεύτηκε από τη φοβερή νόσο[50], επικαλούμενος τη βοήθεια των δύο αγίων, και θέλησε να

47. Για το θέμα αυτό βλ. τις παρατηρήσεις της Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου στο άρθρο της για το μεγάλο πολύπτυχο των αρχών του 15ου αιώνα, που φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης, *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994), σ. 285-302.

48. Βλ. παραπάνω, σ. 165.

49. Βλ. Mouriki, ό.π. (υποσημ. 12), σ. 345 και der Nersessian, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 75-77.

50. Για τη θνησιμότητα και την επιβίωση των προσβληθέντων από τη νόσο σε περιόδους επιδημίας βλ. Κ. Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου, 14ος-19ος αι.*, Ηράκλειο 1995, σ. 83-97.



Εικ.10. Ο άγιος Ρόκκος. Λεπτομέρεια από τον πίνακα του Girolamo dai Libri με τον άγιο Σεβαστιανό, τον άγιο Ρόκκο και τον Ιώβ. Γύρω στο 1505. Βερόνα, εκκλησία του Αγίου Θωμά.

ευχαριστήσει τον Θεό με τον τρόπο αυτό[51]. Η υπόθεση αυτή, σε συνδυασμό με την υψηλή ποιότητα του έργου, θα μας οδηγούσε να προσδιορίσουμε το πρόσωπο του παραγγελιοδότη ως εύπορου αστού με καλλιεργημένο γούστο και πλατιές δογματικές αντιλήψεις και να συνδέσουμε τη δημιουργία της εικόνας με τη μεγάλη επιδημία πανώλης στον Χάνδακα τα έτη 1592-1595, κατά την οποία αφανίστηκε μεγάλο μέρος του πληθυσμού της πόλης. Ανακύπτει βέβαια το ερώτημα αν ο παραγγελιοδότης της εικόνας ήταν καθολικός ή ορθόδοξος. Αν και ο προσδιορισμός του δόγματος είναι από τα πιο δυσεπίλυτα προβλήματα για τις αστικές κοινωνίες των κρητικών πόλεων[52], θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο αφιερωτής ανήκε στο καθολικό δόγμα στηρίζοντας την άποψη αυτή σε όσα αναφέρθηκαν παραπάνω για τη λατρεία του αγίου Ρόκκου, από τα οποία συνάγεται ότι η λατρεία του αγίου γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση ανάμεσα στους καθολικούς του νησιού, ενώ υπήρξε μάλλον περιορισμένη ανάμεσα στους ορθοδόξους[53].

Οι ορθόδοξοι φαίνεται ότι στράφηκαν στους δικούς τους αγίους ζητώντας μεσολάβηση προς τον Θεό και προστασία απέναντι στη φοβερή νόσο, οι μαρτυρίες όμως για την καθιέρωση της λατρείας αγίων ως προστατών της πανώλης δεν είναι παλαιότερες από τα μέσα του 17ου αιώνα. Πρόκειται κυρίως για τοπικές λατρείες, που συνδέονται σε ορισμένες περιοχές με την ύπαρξη σκηνωμάτων και λειψάνων αγίων, με εξαίρεση ίσως τον άγιο Χαράλαμπο, ο οποίος έτυχε μιας γενικότερης αναγνώρισης ως προστάτης κατά της πανώλης και απεικονίστηκε ως εξολοθρευτής της[54].

Ανάμεσα στους αγίους που λατρεύτηκαν ως προστάτες κατά της πανώλης στην Κρήτη και στα Επτάνησα αναφέρεται και ο άγιος Γεώργιος. Οι σχετικές μαρτυρίες δεν είναι πολλές. Σε παρακλητικό κανόνα στον άγιο, σε χειρόγραφο της μονής του Αγίου Γεωργίου του Απανωσήφη, που η σύνθεσή του τοποθετείται στην περίοδο της πολιορκίας του Χάνδακα από τους Τούρκους (1648-1669), ο άγιος αναφέρεται ως «τῆς πανώλους ὀξὺς ὀλο-

51. Εικόνες αφιερωτικού χαρακτήρα, που απεικονίζουν συνήθως διασώσεις από κινδύνους με τη θαυματουργή παρέμβαση της Παναγίας ή άλλων αγίων, υπήρχαν στις βενετοκρατούμενες περιοχές κυρίως στο 17ο-18ο αιώνα. Οι απεικονίσεις αυτές συχνά συνοδεύονται από μακροσκελείς επιγραφές που αναφέρονται στο γεγονός, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 146· ο ίδιος, Κερκυραϊκές αναθηματικές εικόνες, *ΔΑΕΚ* 22 (1988), σ. 31-40, εικ. 1-11· Τσοφοπούλου-Γκίνη, ό.π. (υποσημ. 41), σ. 187.

52. Για το θέμα βλ. Παναγιωτάκης, ό.π. (υποσημ. 37), σ. 58-66.

53. Ότι η λατρεία του αγίου από τους ορθοδόξους ήταν περιορισμένη και λησμονήθηκε γρήγορα υποδηλώνει και το γεγονός ότι η απεικόνισή του δεν αναγνωρίζεται ήδη στο 18ο αιώνα. Νεότερες επιγραφές που έχουν προστεθεί σε εικόνες τον ταυτίζουν λανθασμένα με άλλους αγίους, όπως είδαμε στο ιταλοκρητικό τρίπτυχο της Βιέννης (βλ. υποσημ. 38). Αλλά και σε εικόνα του Μουσείου Σπετσών ο άγιος επιγράφεται μεταγενέστερα ως άγιος Παύλος (Τσοφοπούλου-Γκίνη, ό.π., σ. 182, υποσημ. 24). Είδαμε επίσης ότι η εικόνα των Κυθήρων λατρεύεται σήμερα ως εικόνα των αγίων Θεοδώρων (βλ. υποσημ. 44), ενώ το παράδειγμα της εικόνας που μελετούμε με την επιζωγράφηση της μορφής του αγίου είναι το πιο χαρακτηριστικό.

54. Μ. Βασιλάκη, Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, *ΔΧΑΕ* ΙΓ' (1985-1986), σ. 252-253, όπου και η βιβλιογραφία σχετικά με τους αγίους προστάτες κατά της πανώλης στον ελληνικό χώρο.

θρευτὴς καὶ διώκτης» και «τῆς λοιμικῆς ἀσθενείας ὁ ἑτοιμότατος ρύστης» και παρακαλείται «πρεσβείᾳ θερμῇ τῇ σῇ πρὸς τὸν Κύριον, πανώλους ἡμᾶς τοὺς δούλους σου ἐκλύτρωσαι»[55]. Από την Κρήτη προερχόταν επίσης εικόνα του αγίου Γεωργίου του Καμαριώτη, που τιμούσαν στη Ζάκυνθο ως θαυματουργή και η οποία έφερε στην ασημένια επένδυση που την κάλυψε το 1688 την επιγραφή: *ἀχπὴ λοιμοῦ λυθεῖσα ἡ Ζακυνθίων πτόλις / λύτρον λυτῆρι νῦν Γεωργίῳ νέμει, / εἴκασμ' ἀργυροῦν εἰκονίζουσα μέγα / θείῳ πρεσβευτῇ θαύματος παραδόξου.* Αφιερωτική επιγραφή με ανάλογο περιεχόμενο υπήρχε στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Κομούτου, που κτίσθηκε για να στεγάσει τη θαυματουργή εικόνα[56]. Εικαστική μαρτυρία αυτής της λατρείας έχει διασωθεί σε εικόνα που βρίσκεται στο Μουσείο Ζακύνθου, έργο ζακυνθινού αγιογράφου του τέλους του 17ου αιώνα, στην οποία απεικονίζεται ο άγιος Γεώργιος να σκοτώνει αντί του δράκοντα την πανώλη[57].

Αν γνωρίζαμε ότι η λατρεία του αγίου Γεωργίου ως προστάτη κατά της πανώλης είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί στην Κρήτη ενωρίτερα, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την υπόθεση ότι στην εικόνα παριστάνονται οι δύο προστάτες άγιοι κατά της πανώλης, ο άγιος της ανατολικής και ο άγιος της δυτικής Εκκλησίας να μεσιτεύουν προς την Παναγία. Η υπόθεση είναι ελκυστική, όμως οι μαρτυρίες γι' αυτή την ειδική λατρεία του αγίου είναι πολύ λίγες και δεν είναι εντελώς προσδιοριστικές, δεδομένου ότι ο άγιος Γεώργιος, άγιος εξαιρετικά δημοφιλής, όχι μόνο καλείται να μεσολαβήσει προς τον Θεό σε κάθε δεινή περίσταση αλλά θεωρείται επίσης θεραπευτής πολλών νοσημάτων[58]. Ωστόσο, όποιο και αν είναι το συμβολικό περιεχόμενο της παράστασης, είτε δηλαδή πρόκειται για αφιέρωμα ενός πιστού που διασώθηκε από το φοβερό κίνδυνο της νόσου και ευχαριστεί τον Θεό είτε για αφιέρωμα προς τους δύο αγίους προστάτες κατά της πανώλης και αποτελεί παράκληση για μεσολάβηση και βοήθεια ή έκφραση ευγνωμοσύνης για την απαλλαγή από τη νόσο, αυτό που αντικατοπτρίζει η εικόνα είναι το πνευματικό και καλλιτεχνικό κλίμα της κρητικής Αναγέννησης, που δημιουργήθηκε από τη συνύπαρξη και την αλληλοδιείσδυση των δύο πολιτιστικών παραδόσεων. Τέλος, στο ερώτημα αν η εικόνα προοριζόταν για την κατοικία του παραγγελιοδότη ή για να αφιερωθεί σε εκκλησία, πιθανώς στην εκκλησία του Αγίου Ρόκκου, δεν είναι δυνατό να δοθεί απάντηση λόγω της απουσίας επιγραφής που θα μας διαφώτιζε πιθανώς πάνω στο θέμα αυτό.

Η εικόνα φαίνεται ότι μεταφέρθηκε στη διάρκεια της τουρκικής κατάκτησης ή και μετά την πτώση του Χάνδακα από κρητικούς πρόσφυγες στη Μονεμβασία. Αρκετά χρόνια αργότερα, πιθανότατα στο β' μισό του 18ου αιώνα, όταν οι πολιτιστικές συνθήκες που γέννησαν το έργο αυτό είχαν μεταβληθεί ριζικά, ο κάτοχός του, κάποιος Πέτρος Καλλονάς[59], αναθέτει σε ένα ζωγράφο να καλύψει τη μορφή του αγίου Ρόκκου με την παράσταση του αγίου Πέτρου και να γράψει στο πράσινο έδαφος τη μικρογράμματη επιγραφή: *Δέησης τοῦ Δοῦλου τοῦ Θεοῦ: Πέτρου Καλονά:-* (Εικ. 11). Ο νέος της κάτοχος, αγνοώντας ή αναγνωρίζοντας αλλά μη αποδεχόμενος το δυτικό άγιο, ενήργησε ως νέος αφιερωτής της εικόνας, παραγγέλλοντας στο ζωγράφο να απεικονίσει τον ομώνυμό του άγιο[60]. Για το κίνητρο αυτής της επέμβασης δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι.

---

55. Εμμ. Πετράκις, Ο Άγιος Γεώργιος ο Απανωσήφης. Ιστορία μιας μονής, *ΚρητΧρον* Ι' (1956), σ. 55-100, όπου εκδίδεται ολόκληρος ο κανόνας. Η σύνθεση του κανόνα προσδιορίζεται ακριβέστερα στα έτη 1655 ή 1660, όταν στα δεινά του πολέμου είχε προστεθεί και επιδημία πανώλης. Βλ. και Θ. Δετοράκης, Κρήτες μεταβυζαντινοί υμνογράφοι, *Αριάδνη* 1 (1983), σ. 240-241.

56. Ντ. Κονόμος, *Ναοί και μονές στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964, σ. 134 και ο ίδιος, *Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο,* Αθήνα 1967, σ. 39-40.

57. Κονόμος, *Εκκλησίες*, ό.π.

58. Howell, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 121.

59. Οικογένεια Καλλονάδων, προερχόμενη από την Κρήτη, είναι γνωστή στα Κύθηρα, βλ. Χρ. Μαλτέζου, Το νοταριακό αρχείο Κυθήρων, *ΔΙΑ* 1 (1976), σ. 43, αριθ. 36 και Πατραμάνη, ό.π. (υποσημ. 44), σ. 599. Είναι πιθανό η εικόνα να μεταφέρθηκε από την Κρήτη στα Κύθηρα και από εκεί στη Μονεμβασία, όπως δεν αποκλείεται μέλη της ίδιας οικογένειας να είχαν εγκατασταθεί στη Μονεμβασία.

60. Ανάλογες επεμβάσεις σε εικόνες δεν είναι, σε μένα τουλάχιστον, γνωστές. Οι αναγραφές λανθασμένων ονομάτων αγίων σε εικόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω συνιστούν μιας μικρότερης τάξης επέμβαση και είναι πολύ πιθανό να οφείλονται πραγματικά στη μη αναγνώριση των παριστανόμενων αγίων. Ηθελημένη αλλαγή επιγραφών για τη μεταμόρφωση αγίων ή άλλων προσώπων συναντάται σε βυζαντινά χειρόγραφα, καθώς και επιζωγραφήσεις σε πρόσωπα αυτοκρατόρων. Οι τελευταίες αποσκοπούν να αποδώσουν στο καινούργιο πορτραίτο τα φυσικά χαρακτηριστικά του παριστανομένου, βλ. I. Spatharakis, Portrait Falsifications in Byzantine Illuminated Manuscripts, *Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, II: Art et Archéologie*, B, Αθήνα 1981, σ. 721-732, εικ. 1-10.

Μπορούμε μόνο να είμαστε βέβαιοι ότι εκείνο που του επέτρεψε να προβεί σε αυτή την ενέργεια, που αγγίζει τα όρια της ασέβειας, είναι το ότι επρόκειτο για ένα δυτικό άγιο προς τον οποίο δεν όφειλε σεβασμό[61].

Ο ζωγράφος κάλυψε μάλλον αδέξια τη μορφή του νεαρού αγίου με μπλε χιτώνα και φαρδύ ανοιχτό καστανό μανδύα, κοσμημένους με μικρά κόκκινα άνθη, και έβαλε στο αριστερό χέρι του αγίου τα κλειδιά, το σύμβολο του κορυφαίου αποστόλου (Εικ. 1). Στο πρόσωπο το ξανθό αραιό γένι καλύφθηκε με μαύρη γενειάδα και η βοστρυχωτή καστανή κόμη έγινε σκουρότερη. Η μεταμόρφωση δεν ήταν ιδιαίτερα επιτυχής. Ούτε τα ενδύματα ούτε τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ανήκουν στο καθιερωμένο πρότυπο του αγίου Πέτρου με το κοντό στρογγυλό γένι και τα άσπρα μαλλιά, που επαναλαμβάνεται επί αιώνες στην εικονογραφία, και θα πρέπει να αναρωτηθούμε αν μόνο το σύμβολο του αγίου, τα κλειδιά, ήταν αρκετό για την αναγνώρισή του, καθώς ο ζωγράφος παρέβη το βασικό κανόνα της θεολογίας της εικόνας, την ομοιότητα του εικονιζομένου με το αρχέτυπο, βασική προϋπόθεση για τη μεταβίβαση της θείας χάρης προς την εικόνα που επιτρέπει και τη λατρεία της.

Εικ.11. Αφιερωτική επιγραφή στο έδαφος της εικόνας, με το όνομα του μεταγενέστερου κατόχου της.

Maria Kazanaki-Lappa

A CRETAN ICON OF THE VIRGIN WITH CHILD AND SUPPLICATING SAINTS, IN A PRIVATE COLLECTION

The icon (59×60×3 cm) depicts the Virgin with Child framed by two saints who bow towards her in supplication. At present in a private collection in Athens, whence it was brought from Monemvasia, its condition presented many problems prior to its conservation. This was carried out in 1997 and included cleaning, consolidating the paint surface and removing the overpainting that covered the figure of the saint on the right. A work from a Cretan workshop of the

61. Πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο που αντιμετώπιζαν οι ορθόδοξοι τη δυτική τέχνη και την εικονογραφία δεν έχουμε. Μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική και ενδιαφέρουσα μαρτυρία διέσωσε ο Σύλβεστρος Συρόπουλος για τις αντιδράσεις του Γρηγορίου Μελισσηνού, ενός από τους ιεράρχες που πήραν μέρος στη Σύνοδο της Φλωρεντίας το 1438/39: «Ἐγὼ ὅτε εἰς ναὸν εἰσέλθω Λατίνων, οὐ προσκυνῶ τινὰ τῶν ἐκεῖσε ἁγίων, ἐπεὶ οὐδὲ γνωρίζω τινά· τὸν Χριστὸν ἴσως μόνον γνωρίζω, ἀλλ' οὐδ' ἐκεῖνον προσκυνῶ· διότι οὐκ οἶδα πῶς ἐπιγράφεται, ἀλλὰ ποιῶ τὸν σταυρόν μου καὶ προσκυνῶ. Τὸν σταυρὸν οὖν, ὃν αὐτὸς ποιῶ, προσκυνῶ καὶ οὐχ ἕτερόν τι τῶν ἐκεῖσε θεωρουμένων μοι», βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν*, Αθήνα 1957, σ. 55-56. Για το κείμενο βλ. V. Laurent, *Les mémoires de Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438-39)*, Παρίσι 1971, σ. 250. Αν και η αντίδραση αυτή καταγράφεται σε μια εποχή ιδιαίτερα φορτισμένη από τις θεολογικές διαμάχες, η οποία απέχει χρονικά πολύ από την εποχή στην οποία αναφερόμαστε, φαίνεται ότι οι αντιδράσεις σε συντηρητικό περιβάλλον ορθοδόξων δεν είχαν μεταβληθεί σημαντικά.

second half of the 16th century was revealed, particularly interesting for its iconography and art, as well as for the changes it underwent in the course of its history.

At the centre of the representation is the Virgin, full-bodied and in frontal pose, in the iconographic type of the Kyriotissa, holding the Christ Child, who blesses with both hands, in front of her chest. To the left is St George and to the right St Roch patron saint of plague victims in the Latin Church. St George, in martyr's garb, an off-white chiton with decorated hem and a red cinnabar mantle fastened on the chest by a precious fibula, bows his comely head with rich brown curls and supplicates with the left hand, while holding a large gold cross in the right. Beside these two figures, which derive from Late Palaeologan tradition, is St Roch in a Western iconographic type, a young man with sparse blond beard and pilgrim's costume, lifting his chiton to expose his thigh, on which there is the plague sore. In the left hand he holds a staff, from which hang his hat and a small white flag, while affixed to his pelisse are the symbols of his pilgrimage to Rome and to St James of Compostella. This is obviously a composition in which types of Byzantine and Western iconography are juxtaposed, a manner used by Cretan icon-painters to introduce Western elements into their works.

The depiction of St Roch in this icon, which was probably executed in a Candiote workshop, is linked with the spread of his veneration in Crete, in the late 16th and the 17th century, when two Latin churches were built in his honour at Candia (1595) and Chania (1630). However, the cult of the saint was introduced in the island earlier, perhaps in the late 15th century, as indicated by his depiction on a contemporary triptych of Italo-Cretan art, formerly in a private collection in Vienna. The saint is also depicted beside the Virgin with Child in a series of Italo-Cretan icons dated to the 16th-18th century, mediocre works with a pronounced Western character. Our icon, on the contrary, is the work of a gifted painter who presents the three figures in a symmetrical composition of monumental character, in which traits of Byzantine tradition prevail.

It may be supposed that the individual who commissioned the work was a cultivated Catholic resident of Candia, who had perhaps survived the terrible illness and wished to express his gratitude to God in this way. If this hypothesis is correct, we could associate the icon's creation with the great plague epidemic that afflicted Candia in 1592-1595 and thus date it more precisely. A date in the second half of the 16th century is also corroborated by the analysis of its stylistic traits. A second hypothesis could be posited concerning the icon's symbolic content, given that the veneration of St George as protector against plague is attested in Crete and the Ionian Islands in the mid-17th century. If this particular cult had been established earlier, then we could assume that the icon represents the two saintly protectors against plague, of the Eastern and the Western Church, interceding to the Virgin, a situation which will have been quite acceptable to people living in the spiritual and artistic clime of the Cretan renaissance.

The icon seems to have been transferred to Monemvasia by Cretan refugees, either during the Turkish conquest or even after the fall of Candia. Many years later, most probably in the second half of the 18th century, when the cultural conditions in which the work was born had changed radically, its owner, one Petros Kalonas, either not knowing or not accepting the Western saint, commissioned a painter to cover his figure with that of his namesake saint, Peter, and to write on the green foreground the minusucule inscription: 'Prayer of the Servant of God: Petros Kalonas'. The painter rather clumsily covered the figure of the youthful saint in blue chiton and wide light brown mantle, broidered with red florets, and placed in his left hand the keys, symbol of the foremost apostle. The transformation was not particularly successful. Neither the garments nor the portrait features belong to the established model of St Peter, with the short round beard and white hair, which is reproduced for centuries in iconography. Indeed, one wonders whether his attribute, the keys, was sufficient for his recognition, since the painter transgresses the basic canon of the theology of the icon, the likeness of the depicted to the archetype.